الروض البهيج في دراسة «لامية الخليج»

الروض البهيج
في دراسة « لامية الخليج »

بحث لغوي فني اجتماعي



كلمة عن الكتاب

هذه دراسة لقصيدة واحدة للدكتور حجر أحمد حجر البنعلي وزير الصحة القطري الحالي. والدكتور حجر حاصل على درجة الدكتوراه في الطب من جامعة كولورادو منذ ثلاثين عاما، وهو فوق ذلك شاعر وناقد .

فأما بالنسبة للشعر فقد صدر له في العام الماضي الجزء الأول من ديوانه، وهو عبارة عن قصيدة واحدة تبلغ نحوا من ألف وخمسين بيتا بعنوان «لاميّة الخليج»[1] ، وهي العمل الذي تدور عليه صفحات هذه الدراسة، ثم صدر له هذاالعام ديوان آخر بعنوان «دموع على بغداد» تمثل قصائدُه الأخيرةُ نَصْلاً مرهفًا يغوص بين الضلوع.

وأما النقد فقد صدر له فيه هذا العام أيضًا كتاب مهم جدا هو «معاناة الداء والعذاب في أشعار السياب» ، بالإضافة إلى بعض المقالات في العلاقة بين الطب والأدب وتشخيص الحالة الصحية والنفسية لعدد من الشعراء العذريين من خلال أخبارهم وأشعارهم.

---

(١) طُبع الكتاب في «مطابع الدوحة الحديثة»، وتوزعه «دار الثقافة» بالعاصمة القطرية .

وكان كتابه عن السياب ، الذي وقع في يدي بطريق المصادفة، هو المفتاح الذي أَدْخَلَه دائرة اهتمامي، إذ جلا فيه شخصية السياب وشعره على نحو جديد تماما بفضل تشخيصه الطبي لمرضه الذي لم أكن أحقّقه رغم كثرة ما قرأته عن الشاعر العراقي رحمه الله. وأتمنى أن يخرج توزيع الكتاب من نطاق الدوحة الصغير، فهو جدير باهتمام الأدباء والنقاد العرب، وبخاصة عشاق شعرالسياب ودارسوه. ولا أظنني سأنسى بسهولةٍ تلك الليلة التي التهمت فيها ذلك البحث رغم غصص الحزن التي بعثها في نفسي على الشاعرالذي انتقل إلى رحمة ربه منذ عقود. ولقد جعلني، كلما مشيت، أنظر إلى ساقيّ وأحمد الله من أعمق أعماق قلبي أنني مازلت أحظى بنعمة القدرة على المشي والحركة ولم أُحْرَم منها كما حُرِم الشاعر الكبير .

ثم وقع في يدي، بعد ذلك بقليل، الجزء الأول من ديوانه المقتصر على قصيدة «لاميةالخليج»، فأحسست بمجرد البدء في قراءتها أنها وثيقة لغوية واجتماعية على درجة فائقة من الأهمية، إذ تصوّر البيئة الخليجية التقليدية التي أخذ كثير من مشاهدها وأوضاعها وتقاليدها وحِرَفها والألفاظ المتصلة بها في الاختفاء أمام طَرَقات

البترول العنيفة، ففكرت في دراستها من هذا الجانب، ثم لما مضيت في القـراءة حـرّكت اللوحـاتُ التي رسـمـهـا شـاعـرنا لهـذه المشـاهد والأوضـاع حناني على ذلك العمل وحنيني إلى الماضي الذي يصـوّره، وكـأنـي واحـد من أبنـاء الخليج يَأْسَـى على اندثار مـا اندثر رغم مـا يتّسم به ذلك التصوير من بسـاطـة شديدة، فكان هذا الكتـاب الذي بين يدي القراء الكرام

(الدوحة في ١٠/٨/٢٠٠٣م)

اللامية الثالثة في ديوان الشعر العربي

سمَّى الدكتور حجر أحمد حجر البنعلي قصيدته التي نحن بصددها «لامية» لأن قافيتها تجري على حرف اللام من أولها إلى آخر أبياتها التي تتجاوز الألف بنحو خمسين. واللاميات في الشعر العربي من الكثرة بحيث يصعب إحصاؤها، وكانت العادة في شعرنا القديم أن يقال مثلا : «سينية البحتري في وصف إيوان كسرى» أو «نونية ابن زيدون في ولادة بنت المستكفي» أو «لامية المتنبي في سيف الدولة» أو «همزية البوصيري في مدح النبي عليه السلام»... وهكذا. أي أنهم كانوا يسمون القصيدة بنسبتها إلى حرف القافية التي ينتظمها، ثم يضيفون هذا الاسم إلى صاحبها. لكن لأن الشاعر الواحد قد يكون له أكثر من قصيدة على ذات القافية كان يشفعون هذه الإضافة بتحديد الموضوع الذي تدور عليه القصيدة، ذلك أنهم لم يكونوا يعرفون عنونة القصائد كما يصنع شعراؤنا اليوم، إذ يسمى العقاد مثلا إحدى قصائده في ديوان «عابر سبيل» بـ«سلع الدكاكين في يوم البطالة»، وإبراهيم ناجي قصيدته في بيت محبوبته المهجور بـ«العودة» ، وعلي محمود طه قصيدته في كرنفال فينسيا بـ«الجندول»... وهلم جرا.

للقاريء إذن أن يتصور الجهد الهائل الذي لا بد لمن يريد إحصاءً أن يبذله في استقصاء «اللاميات» في ديوان الشعر العربي، والذي لا أظنه مع ذلك مُبْلِغه ما يريد. ورغم هذا فقد اشتهر في شعرنا القديم لاميتان اثنتان من بين اللاميات التي يصعب بل قد يتعذر في الواقع إحصاؤها : أولاهما اللامية التي تُنْسَب إلى الشنفري الشاعر الجاهلي المعروف، وثانيتهما تلك التي نظَمها الطُّغْرائي أحد شعراء القرنين الخامس والسادس الهجريين. وقد بلغ من اتساع مدى الشهرة التي حظيت بها كلتا القصيدتين أنهما لا تُسَمَّيان : «لامية الشنفري أو الطغرائي في الموضوع الفلاني» بل سُمِّيَتْ أولاهما بـ«لامية العرب»[1] ، والأخرى بـ«لامية العجم»[2]، كأن كلا منهما لم تعد تخص صاحبها وحده بل تخص أمة كاملة. وظل الحال هكذا لا يعرف الشعر العربي، في حدود علمي، لامية ثالثة كهاتين اللاميتين ، بل لم تُضَفْ فيه أية قصيدة أخرى على أية قافية غير اللام إلى أمة من الأمم كما هو الشأن فيهما ، إلى أن

---

(١) وهي التي مطلعها :

أقيموا بني أُمِّي صدور مطيكم ... فإني إلى قوم سواكم لأَمْيَلُ

(٢) وهي تبدأ بقول الشاعر:

أصالة الرأي صانتني عن الخَطَلِ ... وحلية الفضل زانتني عن العَطَلِ

ظهر في الشهور الأخيرة ديوان د. حجر البنعلي الطبيب والشاعر القطري المعروف، وهو الديوان الذي لا يحوي سوى قصيدة واحدة طويلة بعنوان «لامية الخليج»[٣]، فغدا لنا بذلك ثلاث لاميات لا تُنْسَب لأصحابها بل إلى أمة من الأمم، بيد أن اللامية الأخيرة تبدو أكثر تواضعا، إذ لا تنسب نفسها إلى العرب كلهم أو إلى العجم

---

(٣) كتب د. محمدعبدالمنعم خفاجي أن للشاعر المصري المعاصر إبراهيم صبري قصيدة لامية اسمها «مهر العُلاَ» مكونة من ستة وخمسين بيتًا أولها:

دعي الأسى وتعالَيْ نَحْـيَ بالأملِ لا وقت لليأس، والخفّاق في عمل يعارض فيها لامية الطغرائي، وإن اختلفت عنها في الجو النفسي، إذ تفيض بالأمل والتفاؤل والدعوة للاستمتاع بمباهج الحياة، على عكس ما يملأ قصيدة الطغرائي من شكوى وتبرم وتشاؤم. وقد ذكر الاستاذ الدكتور لها اسما ثانيا هو «لامية العرب الجديدة»، إلا أنه لم يحدد لنا من ذا الذي أطلق عليها هذه التسمية. وربما كان د. خفاجي هو الذي سماها كذلك إعجابا بها. وهي فعلاً تستحق الإعجاب، لكن يبدو لي أنها لم تشتهر بين الجماهير بهذا الاسم (انظر د. خفاجي/ الأصالة والتجديد في روائع الشعر العربي / مكتبة الأنجلو المصرية/ ١٩٨٢م/ ١٣٨ ـ ١٣٩). وهناك لامية أخرى هزلية لمحمد توفيق (الذي كان يصدر في أواخر القرن التاسع عشر الميلادي مجلة فكاهية باسم «حمارة منيتي») عارض بها «لامية العجم» في أسلوب يجمع بين اللفظ الفصيح المتقعر واللفظ العامي السوقي، لكنها، كما هو واضح، من واد غير الوادي الذي نحن فيه.

أجمعين بل إلى الخليج وحده، والمقصود البلاد العربية الواقعة على الخليج العربي، وهي الكويت والبحرين وقطر والإمارات وعمان وشرق السعودية.

ومع ذلك فإن عنوان قصيدة د. البنعلي أكثر انطباقا على موضوعها ، إذ هي تصور فعلاً الحياة والعادات والتقاليد في البلاد الخليجية وتتعمد في بعض الأحيان تعمدًا استخدام بعض الألفاظ الخليجية التي اندثرت وما برح الشاعر رغم هذا يتذكرها، أو التي يشعر أنها في سبيلها إلى الزوال، أما اللاميتان الأوليان فتدور كلتاهما على شكوى الشاعر من الناس والأحوال وتفاخُرِه بتماسك نفسه أمام حِدْثان الدهر وطِماحه إلى آفاق المعالي. إذن فالاسمان اللذان أُطْلِقا عليهما لا يعبران عن طبيعة الموضوع الذي تتناوله كل منهما، بل كل ما حدث هو أن النقاد ومورخي الأدب القدماء قد بلغ إعجابهم بالأولى وما تتسم به من قوة الفن والتهاب الشعور وإحكام العبارة وما تدعو إليه من الاعتزاز بالذات والكرامة والحرية أن نسبوها إلى الأمة كلها، ولم يشاؤوا أن يستقل بمجدها الشاعر وحده، رغم أن من أرباب الأدب والنقد قديمًا وحديثًا من أَبْدَوُا ارتيابهم في أن تكون للشنفرى قائلين إنها لخَلَفٍ الأحمر أحد رواة

الشعر المشهورين في العصر العباسي[1]، فلما نظم الطغرائي قصيدته في القرن السادس الهجري على قافية اللام أيضا وشكا وتفاخر كما صنع رصيفه الجاهلي هبت العجم تهتف إعجابا بها ونسبتها إلى نفسها قائلة : «لاميةالعجم». أي أنه إذا كان للعرب لاميتهم، فإن الأعاجم لا يقلون عنهم في هذا المضمار، إذ لهم لاميتهم أيضا، وإن كان الرأي منعقدا على أن اللامية الأولى أقوى فنا وأمتن أسلوبا وأشدّ تفجرًا بالفخر والاعتزاز بالنفس.

على أنه لا بد من المسارعة إلى القول بأن الطغرائي ، الذي نسبت العجم لاميته إلى نفسها واتخذتها مُتَّكَأً لمنافسة العرب في ميدانها الفني الأصيل، وهو ميدان الشعر، لا ينتمي في الواقع إلى العجم، بل هو عربي أصيل من ولد أبي الأسود الدؤلي[1] . كذلك لا

---

(١) انظر في شك المتشككين من العلماء والباحثين في نسبة القصيدة للشنفرى كتاب د. محمود حسن أبو ناجي «الشَّنْفَرَى شاعر الصحراء الأبيّ»/ ط٣/ مؤسسة علوم القرآن/ دمشق وبيروت/ ١٤٠٤هـ - ١٩٨٣م/ ١١٦ وما بعدها.

(١) هكذا ورد نسبه في مقدمة محققَيّ ديوانه : د. علي جواد الطاهر ود. يحيى الجبوري (وزارة الإعلام ببغداد/ ١٣٩٦هـ - ١٩٧٦م/١٠) ، ولكن دون الإشارة إلى المصدر الذي استقيا منه هذه المعلومة. وقد حاولت أن أُسكت نأمة الاستغراب الذي ثار في ذهني، إذ كيف تضاف لامية الطغرائي إلى =

بد من المسارعة أيضا إلى القول بأني لا أطمئن أبدًا إلى أن صاحب

= العجم، وهو العربي؟ فقلت: ربما كان ذلك لأنه كان يعيش في ظلال الدولة السلجوقية العجمية. إلا أن حَسَك القلق ظل يَخِزني رغم ذلك، فعُدْتُ أستفتي الكتب التي ترجمت له في القديم والحديث تثبتا من نسبه، فلم أجد أية إشارة إلى ذلك عند ابن خلكان (في «وفيات الأعيان») ولا السمعاني (في «الأنساب») ولا فيما نقله الصفدي في ترجمته للشاعر في مقدمة شرحه للامية (في «الغيث المسجم») من «الكامل» لابن الأثير و«خريدة القصر» للعماد الأصفهاني وغيرهما، ولا في «تاريخ الأدب العربي» لبروكلمان أو «دائرة معارف القرن العشرين» لمحمد فريد وجدي أو «الأعلام» للزركلي أو «تاريخ الأدب العربي» للدكتور عمر فروخ أو «Encyclopaedia of Islam» . أما «عصر الدول والإمارات : الجزيرة العربية والعراق وإيران» للدكتور شوقي ضيف (ص٢/دار المعارف/ ٢٦٩) فقد ذكر أنه ولد في أصبهان من أسرة فارسية، وهي ذات العبارة التي نجدها عند حنا الفاخوري (في «تاريخ الأدب العربي»/ د. ت. /٧١٢) .

وقد أشار د. شوقي ضيف إلى خلو القصيدة من أي تعصب للعجم على العرب (عصر الدول والإمارات/ ٥٨٤) . ونضيف إلى ذلك أن الطغرائي لم يذكر العجم أصلا في قصيدته ولا اعتزى إليهم بأية حال، وهو ما يزيد في دهشتنا من نسبة لاميته إليهم. بل إنني قد تصفحت ديوانه لعلي أعثر على شيء من شعره يعتزي فيه إلى العجم فوجدت الأمر بالعكس، إذ تنبهت إلى بيتين ينتسب في أولهما إلى «هلال بن عامر» (ص٨٧) ، ويلقب نفسه في ثانيهما بـ«العامري» (ص٢٧٩) . ومع ذلك كله فقد ظللت أبحث عن كتاب د. علي جواد الطاهر: «الطغرائي : حياته، شعره، لاميته» إلى أن عثرت عليه عند الصديق الأستاذ هاني الطايع، وهو من فضلاء السوريين المقيمين بالدوحة ومن كبار رجال التربية والتعليم، وله مكتبة تُضْرَب بها =

اللامية الأولى هو خلف الأحمر كما يرى بعض العلماء قديما وحديثا من عرب ومستشرقين، إذ ما الذي يحمل خَلَفًا على أن يتبرأ من مثل هذه الرائعة الشعرية التي أدارت عقول العرب فأضافوها إلى أنفسهم، وينسبها بدلا من ذلك إلى الشَّنْفَرَى؟ أفيها ما يمكن أن يسيء إليه كما قيل مثلا عن محمد حسين هيكل من أنه لم يشأ أن يضع اسمه على رواية «زينب» عند طبعها في كتاب لأول مرة خوفًا على سمعته كمحام أن ينال منها اشتغاله بتأليف الروايات التي كان الجمهور ، حسبما يقال ، ينظر إليها باستهتار واحتقار[1]، فكتب على غلافها أنها «بقلم مصري فلاح» ؟ كلا ليس في القصيدة ما

= الأمثال، فوجدت المؤلف يشير إلى المراجع التي ذكرت أن الطغرائي من سلالة أبي الأسود الدؤلي، وهي «مختصر الوفيات» للبارزي (مخطوط) و«عود الشباب» لعلي رضائي (مخطوط أيضا) و«تاريخ أبي الفدا» (إستنبول/ ١٨٧٩م/ ٢/٢٤٧)، فعندئذ اطمأن ضميري (انظر د. علي جواد الطاهر/ الطغرائي : حياته، شعره، لاميته/ مكتبة النهضة/ بغداد/ ١٩٦٣م/ ١٩ - ٢٠) . وقد قرأت أيضا في «Encyclopacdia of Arabic Literature» (تحرير J.S. Meisami و P. Starkey) أن الطغرائي «شاعر عربي : An Arab poet» (Routledge, London & New York, 1998, Vol.2, P. 783) .

(١) وهو ما أثبتُّ في كتابي «نقد القصة في مصر من بداياته إلى ١٩٨٠م» (مكتبة زهراء الشرق/ ١٤١٨هـ - ١٩٩٨م/ ٢١ - ٢٨) أنه غير صحيح البتة.

يمكن أن يسيء إلى خلف. أتراها إذن كانت تشكّل خطرا عليه؟ كلا، ولا هذه أيضا، فليس فيها مثلا خروج على الدين أو انتقاد للخليفة أو ما إلى ذلك مما يصح الزعم معه بأن صاحبها خشي بسببه على نفسه فنفاها عنه وألصقها بشاعر مات وشبع موتًا بحيث لا يمكن أن يسأله عن حقيقة أمرها أحد. أم ترانا ينبغي أن نقلب الأمر على وجهه الآخر فنقول إن خلفا قد انخلع من القصيدة لا خوفا على حياته ولا خشية من المعرة بل استجلابا لمنفعة يرجوها من وراء هذا الانخلاع؟ لكن أية منفعة يا ترى، والشنفرى شاعر جاهلي مات من عدة قرون، وليس غنيا من أغنياء العصر يريد أن يجمع بين الغنى والوجاهة الاجتماعية وبين الشعر والشهرة الأدبية حتى يقال إن خلفا قد باعه القصيدة لقاء مبلغ من المال مثلا؟

وما دام الأمر كذلك فكيف يقبل العقل أن يكون إنسان على هذه الدرجة الرفيعة من الإلهام والإبداع الشعري وينشئ مثل تلك القصيدة التي بهرت الآذان والعقول والأذواق فنَفَسها الناس على صاحبها أن يستقل بنسبتها إليه ونسبوها إليهم جميعا، ثم يُقْدِم على ذلك التصرف الأخرق فيتبرأ منها ويعزوها إلى غيره ؟

ثم لو كان خلف بهذه الفحولة الشعرية، فأين أشعاره الأخرى ؟ ولِمَ لَمْ يكن له ديوان كسائر الشعراء؟ أتراه كان زاهدًا من زهاد

الشعر يلبس مرقّعة الدراويش وقلنسوتهم ويعلق في عنقه مسبحة ضخمة الحبّات ، وكلما أنعم عليه شيطان الشعر برائعة من روائع القصيد مضى في سُدْفة الليل البهيم على أطراف أصابعه وتركها على باب أحد الشعارير المساكين كي ينتفعوا بها في مدح الخليفة أو أحد كبار الدولة وأشباههم؟[1] لكل هذا أقول مع القائلين إن القصيدة للشَّنْفَرَى، وإنْ لم أستبعد أن يكون قد أضيف إليها بعض الأبيات هنا أو هنا عبر رحلتها الطويلة على مدى عشرات السنين

---

(١) ومن الباحثين من يقول إن «لامية العرب» قد نظمها أحد الشعوبيين، ولعله خلف الأحمر، ونحلها إلى الشنفرى بغية الإساءة إلى العرب ، إذ تصفهم باللصوصية وقتل النساء والأطفال وأكل التراب (انظر كتاب «عصر القرآن» للدكتور محمد المهدي البصير / مطبعة المعارف/ بغداد/ ١٩٤٧م/ ٧٤). لكن من السهل الرد على هذا بالتنبيه إلى أنه إذا كان في اللامية ما يسيء إلى أحد فإن معرَّته لا تلحق إلا الصعاليك وحدهم لأن قائلها واحد منهم. ومع ذلك فإن صاحبها يفاخر بحريته وكرامته معلنًا أنه يؤثر الجوع على أي شيء من شأنه أن يسيء إلى هذه الحرية والكرامة، فكيف يقال إن فيها إساءة إليه وإلى طائفته؟ ثم هل اللامية هي الشعر الوحيد الذي يفاخر بحياة الصعلكة وقطع الطريق وتفضيل شظف العيش على الحياة الرخية التي يفقد فيها الإنسان كرامة نفسه حتى نقول إن خلفًا قد نظمها ليدمغ العرب بها؟ إن شعر الصعاليك كثير، ولا يحتاج إلى إضافة من خلف أو غير خلف. كذلك لو أن «لامية العرب» قد نُظِمَتْ بغرض الإساءة إلى العرب، فلماذا حرص العجم على أن تكون لهم هم أيضا لامية يفتخرون بها؟ إن هذا دليل على أنهم كانوا يرونها مبعث فخر لا عار لأبناء العرب.

منذ أن قيلت في الجاهلية إلى أن دُوِّنَتْ في العصر العباسي، فللذاكرة ، كما نعلم جميعًا، أفاعيلها العجيبة .

وقد كان الشنفرَى ، فيما هو معروف لدى دارسي الشعر العربي، صعلوكًا من صعاليك الجاهلية، وهم رجال نَشَزُوا على قبائلهم أو خَلَعَتْهم هي لهذا السبب أو ذاك فتجمعوا وكونوا عصابات لقطع الطريق ونهب القوافل، والقتل أيضا إذا اقتضى الأمر، ومنهم عدد من الشعراء كتأبَّطَ شرا وعروة بن الورد وأبي خراش الهُذَلي يتفرد شعرهم بميزات لا يشاطرهم فيها أحد. وقد درس هذاالإبداعَ الشعري طائفة من الباحثين يتربع على قمتهم د. يوسف خليف بكتابه الرائع «الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي»، أما الطغرائي فكان من كتاب الدولة السلجوقية بل تولى الوزارة في آخر حياته للسلطان مسعود بن محمود سنةً وشهرًا، وتوفي عام ٥١٥ هـ. وهو ، كما قلنا ، عربي تنتمي أسرته إلى أبي الأسود الدؤلي رغم اعتزاز العجم بلاميته ونسبتهم إياها إلى أنفسهم في مواجهة «لامية العرب» .

وأما صاحب اللامية الثالثة «لامية الخليج» فهو طبيب قطري حاصل على الدكتورية في الطب من إحدى الجامعات الأمريكية،

ويتولى حاليا وزارة الصحة في قطر. وقد كان أول معرفتي بكتاباته من خلال كتاب له عن السياب بعنوان «معاناة الألم والعذاب في أشعار السياب» أَرَتْنيه إحدى طالباتي بجامعة قطر في فصل الربيع لعام ٢٠٠٣م تسألني الرأي في أن تكتب عنه بحثًا لمادة «النقد الأدبي الحديث» التي كنت أحاضرهن فيها. وقد أعجبني الكتاب، إذ سلّط فيه الدكتور حجر ضوءًا ساطعًا على مرض السياب الذي لم أكن أحققه ، بل كل ما كنت أعرفه انه مرض ألزمه الفراش سنوات، فاتخذتُ من بحث د. حجر دليلاً إضافيا لما كنت أؤكده في محاضراتي عن النقد الأدبي وأثبتُّه في كتابي «مناهج النقد العربي الحديث» من أن النقد ليس تذوقا فحسب كما هتف بذلك د. محمد مندور في وجه الأستاذ محمد خلف الله أحمد في بداية الأربعينات من القرن الماضي حين دعا هذا إلى الاستعانة بأبحاث علم النفس في فهم النص الأدبي، إذ كان من رأي مندور أن إدخال علم النفس أو غيره من العلوم في ميدان النقد من شأنه أن يفسده أيما إفساد.

وكنت ومازلت أرى أن التذوق الأدبي لابد أن يسبقه فهم النص، فإذا لم يقع الفهم استحال التذوق. ومن ثم فعلى الناقد أن يستعين بكل ما يساعده على هذا الفهم من لغة ونحو وصرف وبلاغة ونظريات نقدية ونصوص أدبية ومعلومات تاريخية أو جغرافية أو

فلسفية أو نفسيه أو طبية أو فلكية... إلخ. وإني لأؤيد بكل قوة دعوة د. محمد النويهي النقادَ إلى التسلح بالعلوم والمعارف المختلفة، ولو على سبيل الإلمام بالكتب التي تبسِّط حقائق العلم لجمهور القراء غير المتخصصين، حتى يستطيعوا أن يفهموا مثلاً القصائد الشعرية التي تتعرض لبعض الظواهر الكونية أو الحقائق العلمية ، وإلا فسوف يقفون أمام مثل هذه النصوص عاجزين بلا حول ولا طول[1] . ولذلك فقد أخذتُ ، بعد اطلاعي على كتاب د. حجر ، أهتبل كل سانحة لأبين للطالبات كيف أن هذا الناقد الطبيب قد استطاع ، بفضل تخصصه في الطب ومعرفته بطبيعة المرض الذي ابْتُلِيَ به الشاعر العراقي ، أن يُطْلِعنا من شخصية السياب ومن شعره على أبعاد لم تتكشف لنا من قبل ، حتى لقد أصبحت أكثر تعاطفًا مع الشاعر المسكين واطمأننت إلى ما كنت قد بسطته له من عذر في كلامي عن قصيدته «عكاز في الجحيم» حين رأيته يجأر بالسخط على مرضه وظروفه الصحية القاسية .

ثم وقع نظري في أكثر من مكتبة من مكتبات الدوحة على «لامية الخليج»، غير أني كنتُ أكتفي بإلقاء نظرة عجلى على الكتاب ثم

---

(١) أنظر كتابه «ثقافة الناقد الأدبي» / ط٢/ مكتبة الخانجي ودار الفكر/ ١٩٦٩م/ ٦٥ وما بعدها لصفحات طويلة .

أعـيـده إلى مكانه وأمـضـي، إلي أن أرتني الطالبـة المذكـورة هذا الديوان وتركتْـه معي موفـرةً لي بذلك فـرصة تقليبـه على شيء من المهل، فـتنبـهت إلى مـا لـه من قيـمـة تستـوجب أن يحظى بفـصل أو مقال يلفت إليـه الأنظار، إذ يمثل وثيقة لغوية شخصية اجتماعية على قـدر كـبـيـر من الأهمـيـة، وهو مـا لا يمكن أن يكون مـوضـوعًـا للممـاراة مهمـا اختلفت الآراء حول مكانته من الوجهة الإبداعية. ويزيد قيمته عندي تلك الشروح والتعليقات والصُّوَر التي يمتلئ بها والتي لم تكد تدع شيئا دون أن توضحه للقارئ كي يكون على بينة مما يقرأ من هذا الشعر الحافل بالحكايات والذكريات والعادات والتقاليد، وبالألفاظ الخليجية التي اندثر جانب كبير منها، ويوشك جانب كبير آخر أن يتداعى فيندثر .

وقد تناول «لاميـةَ العرب» للشنفرى بالشرح عـددٌ من اللغويين والنقاد أَرْبَوْا على العشرين أشهرهم الزمخشري في كتابه «أعجب العجب في شرح لامية العرب» ، الذي بسط فيه الكلام حول الأمور اللغوية والنحوية والبلاغية والتاريخية المتعلقة بتلك القصيدة، وهو ذات النهج تقريبًا الذي نهجه ، بالنسبة للامية الطغرائي ، صلاح الدين الصفدي (من أهل القرن الثامن الهجري) في كتابه «الغيث

المسجم في شرح لامية العجم»، وهو أوسع ما وصلنا من شروح تلك اللامية شهرة. ولكنّ لأن «لامية الخليج» قد خرجت منذ البداية إلى عالم القراء مخدومة على النحو الذي ذكرناه لغة وتاريخًا وأمثالاً وصورًا، فإنني سوف أركز في المقام الأول على ما تثيره من قضايا لغوية ونقدية عامة وما تعكسه من أوضاع اجتماعية، مع مقارنتها بما يشبهها من أعمال أدبية في القديم والحديث.

وإذا كانت «لامية العرب» لا تزيد على بضع عشرات من الأبيات تقترب من السبعين ، وكانت «لامية العجم» تقصّر عن عدد الخمسة والخمسين بيتا باثنين، فإن «لامية الخليج» رغم تواضع عنوانها النسبي كما أومأنا قبلا، تنيّف على ألف البيت بما يقترب من عدد أبيات الطغرائية، إذ تبلغ ألفًا وخمسة وأربعين بيتًا، مع التزامها نفس القافية من مبتدئها إلي ختامها، وهو ما لا أعرف أنه قد تحقق لأية قصيدة عربية من قبل. لقد عُرِف عن ابن الرومي مثلا في القديم طول نَفَسه في بناء قصائده، إلا أن أطولها لا يصل إلى ثلاثمائة بيت. ولدينا في العصر الحديث على سبيل المثال مطوّلة باكثير الإسلامية، لكنها بدورها تقصّر عن رقم الثلاثمائة. صحيح أن لشفيق المعلوف «ملحمة عبقر» ، وهي مكونه من اثني عشر

نشيدًا يبلغ الثاني منها نحو ١٢٠ بيتا، كما أن لأخيه فوزي ملحمة أخرى بعنوان «على بساط الريح» ، وهي أيضا جدّ طويلة، وبالمثل فللشاعر المصري أحمد محرم ملحمته المسماة: «مجد الإسلام» (أو كما يسميها بعض النقاد: «الإلياذة الإسلامية») ، وهي فائقة الطول إلى حد بعيد، إلا أن هذه الأعمال الثلاثة لا تجري كلها على نفس القافية ولا على نفس الوزن. ولست أرمي بهذا إلى القول بتفوق المستوى الفني لقصيدة الشاعر القطري على تلك القصائد، بل قُصَارَى همي أن أعرّف القارئ بما تتميز به هذه القصيدة عن غيرها مما يعطيها خصوصيتها ، فبضدها تتميز الأشياء كما هو معلوم. وبمناسبة الحديث عن طول «لاميتنا» فلعله من المستحسن أن نسوق هنا ما قاله صاحبها في المقدمة التي صدّرها بها من أنه قد نظَمها على دفعات استغرقت عشرة من الأعوام بدءًا من سنة ١٩٩٢م وانتهاءً بسنة ٢٠٠٢م، وهي السنة التي ظهرت فيها للجمهور.

هذا عن القصيدة، أما ما سبقها من بحث حول اللهجات الخليجية كتبه ناظمها، وكذلك ما صاحب أبياتها من صور وشروح وتعليقات على ما ورد فيها من ألفاظ وتعبيرات محلية لا يعرفها أحد خارج منطقة الخليج أو كلمات معجمية لا يفهمها إلا القليلون،

فهو مما يزيد من قيمة هذه الوثيقة الأدبية ويكفل لها استمرار الاهتمام بها على مدى الأجيال . وقد يرى بعض من الباحثين خلاف هذا الذي أقول، وبخاصة ذلك النفر من نقاد هذه الأيام الذين يَدّعَون إلى أن يهجم الناقد على النص الأدبي مباشرة دون أن يلقي بالا إلى أي شيء آخر مما يتعلق بظروف إبداعه أو بأحوال صاحبه أو شخصيته أو بالموضوع الذي يدور حوله أو ما يتضمنه من أمور تحتاج إلي توضيح، وهو ما كانت ثمرته ذلك السخف والهُذاء الذي تعج به صفحات كثير من الكتب والصحف والمجلات مما يحسبه كاتبوه نقدًا ، وما هو بنقد ، بل مجرد هلاوس مرضية، والعياذ بالله!

وفي «الشعر المصري بعد شوقي» للدكتور محمد مندور انتقاد للعقاد رحمه الله لتقديمه لبعض قصائده بما يوضح بعض ما تدور عليه ، إذ يزعم أن هذا عجز من العقاد عن التعبير بالشعر عما يريد قوله[1]. وفاته أنه ليس من المعقول أن تذكر القصيدة كل

(١) انظر د. محمد مندور/ الشعر المصري بعد شوقي/ مكتبة نهضة مصر/١/٧٥-٨٣ . وقد كان من القصائد التي عابها بذلك اثنتان من أروع الشعر العربي في جميع عصوره، وهما «سلع الدكاكين في يوم البطالة» و«ترجمة شيطان» . ومعروف ان د. مندور كان ينقلب في بعض الأحيان مماريًا كبيرًا ولوعًا بالجدل والمكابرة!

تفاصيل الموضوع الذي تتناوله ولا أن تشرح الألفاظ والعبارات التي لا يجد الشاعر مناصًا من إيرادها ولا يفهمها مع ذلك إلا قلة قليلة من القراء ... الخ.

من هنا فلست أرى في الشروح والتوضيحات المصاحبة لـ«لامية الخليج» ما يمكن أن يكون موضعًا للانتقاد، إذ إن هذا العمل (كما سلف القول) هو وثيقة لغوية شخصية اجتماعية من الطراز الأول سوف تظل دائما محط اهتمام الباحثين والنقاد الذين يريدون استخلاص سيرة حياة الشاعر وصورة المجتمع الخليجي ولغته في تلك الفترة التي تناولها شاعرنا في قصيدته[٢] .

وللقارئ أن يتخيل مدى العسر والعنت الذي كان ممكنا ان يصيب من يطالع الشعر العربي القديم لو لم تكن هناك تلك الشروح التي كتبها العلماء والنقاد القدماء لبعض دواوينه وقصائده،

(٢) خذ مثلاً قول شاعرنا في البيت السادس والتسعين بعد السبعمائة إنه ورفاق صباه كانوا، إذا ذهبوا لاصطياد السمك بالشبكة من الخليج، يأخذون البياح والوَحْر والجشّ والنَّيْسَر، ويرمون اللزّاق والجمّ والفُقْل. فلولا انه شرح في الهامش (ص١١٥) أن اللزاق سمك رديء ، وأن الجمّ سمكة في ظهرها شوكة مؤلمة جدًا لمن تصيبه، وأن كبد الفقل ومرارته يحتويان على سم قاتل، لما فهمنا الحكمة من التخلص من هذه الأسماك .

أو تلك الحكايات والتعليقات التي روَوْها عنها وعن أصحابها من الشعراء. ولعل من المناسب أن أشير هنا إلى ذلك الأستاذ الجامعي الذي طلب مني ، في منتصف سبعينات القرن الماضي، أن أراجع طباعة إحدى الملازم من كتاب له كان على وشك الصدور آنئذ، فلاحظت انه قد فهم كلام امرئ القيس في معلقته عن حبيبته على ان المقصود به فرس لا امرأة . وقد نبهتُه إلى ذلك متوقعًا بطبيعة الحال أن يصحح هذاالسهو، بيد أني فوجئت بتجاهله الملاحظة المذكورة وظهور الكتاب دون تصويب. ولو أن الأستاذ الدكتور، إذ فاته أن يدرك مراد امرئ القيس من قراءة المعلقة مباشرة، قد استعان بتعليقات شراحها لما كتب هذا الذي كتبه. وكم من مرة وقف فيها أحدنا أمام لفظة أو عبارة أو بيت أو أبيات من هذه القصيدة أو تلك عاجزًا عن اختراق جدارها الجرانيتي السميك محاولا أن يجد توضيحا أو تعليقا ينسخ هذه العتمة ويخرجه من الورطة التي سقط فيها! ومن أَعْرَفُ من الشاعر بمراده؟ فالتوضيح الذي يردف شعره به أو يقدمه من خلاله إلى القراء هو من الأهمية بمكان، ولا ينكر ذلك إلا مكابر أو هازل لا يستحق أن نلتفت إلي ما يقول .

ولدينا في لسان الضاد إلياذتان : «إلياذة هوميروس» ، التي عرّبها سليمان البستاني ونشرها في أوائل القرن العشرين، وهي

مفعمة بالهوامش والتعليقات وصور بعض شخصيات الملحمة ومناظرها وما إلى ذلك ، فضلا عن المقدمة الطويلة التي استغرقت من الصفحات مائتين اثنتين وتطرق فيها المترجم إلي عدد من المسائل المتعلقة بالترجمة مطلقا، وبترجمة هذا الأثر على وجه خاص، وبهوميروس وفن الملاحم ... إلى آخر أمثال هذه الموضوعات، ناهيك عن النُّبَذ التي كان يقدم بها أناشيد الإلياذة بغية تسليط الضوء على ما فيها من مضامين، وكذلك المعجم اللغوي ومعجم الشواهد الشعرية ومعجم الموضوعات التي ذَيّل بها الكتاب. وإني لأعتقد جازما أنه لولا هذه المقدمة والنُّبَذ والهوامش والمعاجم ما فهم القارئ هذا العمل حق فهمه ولاستغلق عليه كثير جدا من موضوعاته تمام الاستغلاق .

فمن الهزل الذي لا يليق أن يقول بعض من لا يحققون إن على الناقد الدخول مباشرة على النص دون أن يلتفت يمينًا أو يسارًا ودون أن يحاول البحث خارجه عن مفاتيح تعينه على فهمه وفهم شخصية مبدعه والظروف التي ألفه فيها والأوضاع البيئية والاجتماعية التي كان يعيش داخل إطارها. ولقد قلنا آنفًا إن تذوق النص الأدبي لا يمكن أن يتم إلا إذا تحقق فهمه أولاً، إذ ليس تذوق الأدب من جنس تذوق الطعام اللذيذ أو الجسد الفاتن أو الصوت

الشـجيّ أو الورد الذكيّ مـثـلا. ذلك أن هذا اللون من التـذوق إنما يحصل عن طريق الحواس مباشـرة، أما تذوق الأدب فـلا يسـتغنى عن العـقل والفـهم أولاً[1]. وبالمناسـبـة فـهناك تشـابه كـبـيـر بين الطريقـتين اللتين اتبـعـهـما الشـاعـر القطري والمعـرّب اللبناني في إخـراج الكتـابين، ولست أدري هل وضع د. البنعلي خطة سليـمـان البـسـتـاني في نشـر «الإليـاذة» نصب عـينيـه وهو يخطط لإخـراج «لاميته» أو لا.

أما الإلياذة الثانية فهي «الإلياذة الإسـلامية» حسبما أطلق بعض النقاد على ديوان «مجد الإسلام» ، الذي خصصه الشاعر المصري أحمد محرم للحديث عن الإسـلام وأمجاده ومبـادئه النبيلة وسيـرة رسوله الكريم صلى الله عليه وسلم وصحابته العظام رضوان الله عليهم في آلاف الأبيات. وقد رفد محرم ملحمته بكثير جدا من الهوامش التي مـلأها بالتعليقات اللغوية والتاريخيـة، كما قدم لكل فـصل من فـصـولهـا بتـمـهـيـد يشـيـر إلى مـوضـوع الفـصل وبعض الأحداث البارزة فيه ... وهكذا، ولم يقل أي من النقاد أو الأدباء إن

(١) وهناك ألوان من التذوق تجمع بين هذا وذاك، ففي الغناء مثلاً نستطيع تذوق الموسيقى وصوت المغنّي تذوقًا مباشرًا ، أما الأغنية ذاتها فلا مناص لنا من فهم كلامها أولاً كي نستطيع تذوقها.

فيما صنعه البستاني أو محرم ما يعاب، بل الحقيقة أنه لولا هذه الشروح والتوضيحات لفاتنا في كل من العملين خير كثير، ما في ذلك أدنى ريب !

هذا، ويشتمل الكتاب الذي ظهرت فيه «لامية الخليج» على مائتي صفحة مقسمة على النحو التالي : مقدمة (ص٥ – ٨) ، ف«مدخل في أصول لغة الخليج» (ص٩ – ١٩)، تليه اللامية نفسها (ص٢١ – ١٤١) ، ثم معجم بالألفاظ الخليجية الواردة فيها (ص١٤٢ – ١٨٥) ، ففهرس بمواضيع الصور الواردة في الكتاب (ص١٨٩ – ١٩٢) ، وأخيرًا فهرس ملون لصور الأسماك الخليجية المذكورة في القصيدة (ص١٩٣ – ١٩٧) . وبالنسبة للقسم الخاص بالقصيدة ذاتها ، وهو أطول الأقسام كما نرى ، نجد كل صفحة مقسمة ثلاثة أقسام في معظم الأحيان ، واثنين فقط في الأحيان القليلة الأخرى ، حيث تحتل طائفة من الأبيات الجزء الأعلى، ثم تليها صورة ملونة أو أكثر لبعض الأشياء أو الشخصيات التي تتحدث عنها الأبيات، لتحتل الجزءَ الأسفلَ من الصفحة هوامشُ الشرح والتعليق. أما في الصفحات المقسمة إلى نصفين فلا توجد أية صور. وبالمناسبة فكثير من الصور المنشورة في الكتاب قد

التقطها الشاعر بنفسه أو اختارها من مجموعته الخاصة حسبما هو مذكور في ظهر صفحة العنوان الداخلي .

وفي مقدمة القصيدة يعرّفنا الشاعر بالظروف التي نشأت فيها «لاميته» ، إذ كان في باريس هو وأسرته في صيف ١٩٩٢م، وفي إحدى الأمسيات ، وبعد أن انتهَوْا من تناول العشاء في الفندق الذي كانوا نازليه، طفق يقص على أبنائه بعضا من ذكريات طفولته حيث كانت الحياة مختلفة تقريبًا في كل شيء، فلمّا يكن تدفَّقَ النفط بهذه الغزارة ولا كان مستوى المعيشة قد ارتفع إلى الأوج الذي بلغه بعد ذلك ، وكانت هناك ألفاظ يستخدمها الناس في أحاديثهم اليومية وعاداتٌ وأوضاع وحِرَف اختفت الآن... وهكذا. ويخبرنا الشاعر أنه ، في تلك الليلة ، طار النوم من عينه أمام طوفان الذكريات التي هاجت منه الأحاسيس ، فأمسك بالقلم وشرع يكتب بعض الأبيات يصور فيها ما قاله لأبنائه وما شعر به بعدها، وجاء مفتتح القصيدة على النحو التالي :

سلا النومُ عن عيني ، ولم أدر ما يُسْلي

وناشدتُه وصلا فما سره وصلي

وفي صباح اليوم التالي أضاف بعض الأبيات الأخرى، وتكرر

ذلك كل صباح، ثم تكرر أيضا في الإجازات الأخرى، وطالت القصيدة حتى جاوزت ألف البيت، وهو ما لم يكن يدور للشاعر في حسبان، إذ كان كل همه في بداءة الأمر أن يتخفف مما ثار بنفسه في تلك الليلة الباريسية من مشاعر وذكريات ، ولكن المقادير أرادت شيئًا آخر، وكم للمقادير من حيل عجيبة! ولقد خَبَرْتُ مثلَ هذه التجربة أكثر من مرة، فثمة طائفة من كتبي لم يخطر لي في البداية إلا أن تكون مقالات أو أبحاثًا صغيرة، بَيْد أن الواحد منها كان يطول وتستفيض القريحة وينساب القلم، وإذا بالمقال أو البحث الصغير يصير كتابًا كاملا. وأذكر من هذه الكتب «معركة الشعر الجاهلي بين الرافعي وطه حسين» و«ترجمة جاك بيرك للقرآن الكريم بين المادحين والقادحين» و«وليمة لأعشاب البحر بين قيم الإسلام وحرية الإبداع» و«لكن محمدًا لا بواكي له - الرسول يهان في مصر ونحن نائمون».

وثمة نقطة أخرى لمسها الشاعر في مقدمته لمسًا، إلا أنها بحاجة إلى التوقف إزاءها بشيء من التريث، فقد جاءت العبارة التالية في ثنايا كلامه عن الألفاظ الخليجية الآخذة في الانقراض بفعل ضربات التطور التي تشهدها تلك البيئة منذ عقود، إذ قال :

«وقد لا يعرف أطفالنا ولا إخواننا العرب خارج الخليج أن ألفاظنا لها أصول لغوية تحتم علينا المحافظة عليها باكتراث»[1]. إن د. البنعلي يحاول هنا أن يؤكد عروبة الألفاظ التي يتحدث بها أهل الخليج في حياة كل يوم، مع أن هذا أمر لا يحتاج إلى تأكيد، فالخليجيون عرب، بل عرب أصلاء لغتهم الأصلية هي اللغة العربية، فكيف يمكن أن يخطر في بال أحد أن اللغة التي يتكلمونها يمكن أن تكون شيئًا آخر غير عربي؟ لقد دخلت لهجاتِهم المحليةَ بطبيعة الحال ألفاظٌ من هنا ومن هناك، لكن هذا هو ما يحدث لكل اللهجات ولكل اللغات بما فيها العربية الفصحى كما هو معلوم[2] . واللهجات العامية لأية لغة ليست شيئًا أجنبيا عنها، كل ما هنالك أن في العامية بعض الخصائص التي تميزها عن اللهجة الفصيحة : فالعاميات العربية مثلا تَعْرَى عن الإعراب، وتختلف في بعض صيغها وتراكيبها وتعبيراتها عن الفصحى . ولو أخذنا اللهجة المصرية فسوف نلاحظ أن كثيرًا منا يستخدم أحيانا للمفرد المؤنث من الأسماء صيغة لا تعرفها الفصحى فيقولون: «طماطماية، وفلافلاية، وفاصوليناية» بمعنى «حبة طماطم أو فلافل أو

---

(١) ص ٦. وانظر البيت ١٠١٠ من القصيدة وما بعده حيث نقرأ الكلام نفسه .

(٢) ويجد القارئ هذه الفكرة ذاتها في مقدمة الكتاب (ص١٦ - ١٧) .

فاصوليا»، بل إنهم ليقولون أيضا: «رملايه وصحراية وشجراية» في «رملة وصحراء وشجرة» . كما أنهم قد يستخدمون هذه الصيغة في النسب العائلي مثلما هو الحال في «أنيسة عوضاية» (من أسرة عوض) و«فاطمة زيداية» (من أسرة زيد) و«هانم عزَبَاية» (من أسرة عَزَب)... وهكذا. ولهم أيضًا في باب الصفات عدد من الكلمات التي تجري على صيغة لا أذكر أني قرأت عنها في اللهجات العربية القديمة ، منها : «حِمَقِي، ودَنِي ، نِمَكِي ، بِطَنِي ، عِنَدِي» . وبالإضافة إلى هذا فإن بعض الألفاظ العامية يُنْطَق بطريقة مغايرة لما يُنْطَق بها في الفصحى .

ولكن لا ينبغي أن يغيب عن بالنا أن تلك الاختلافات قد يكون مرجعها إلى لهجات عربية أصيلة سقطت من لغة الأدب، ولكنها ظلت حية على ألسنة المتحدثين. ومن ذلك مثلاً أننا في مصر ننطق الفعل «بقي» على أنه مقصور، أي مفتوح القاف[1] وينتهي بألف، خلافا لنطقه في الفصحى التي تكسر قافه وتمدها بالياء. وكنت في صغري أحسب أن هذا خطأ نشأ عن تحريف ألسنة العوام لصيغة الفعل ، إلى أن ألفيت المتنبي يستعمله هو أيضا مقصورا في

(١) التي تُنْطَق همزةً أو جيما غير معطشة حسب المنطقة التي تتلفظ بها .

بعض أشعاره على عادته في تنكب الصيغ الصرفية والقواعد النحوية الشائعة في غير قليل من الأحيان. ومنه أيضا أن أهل قريتي «كتامة الغابة» والقرى المجاورة لها بمحافظة الغربية في مصر يستخدمون كلمة «بِتِّيّة» لنوع من الأوعية التي تُحْفَظُ فيها المبيدات الحشرية، ولم أكن أتصور قط أن تلك الكلمة موجودة عند العرب قديما بمعنى قريب جدًا من المعنى الذي نستخدمها فيه[1] .

كذلك يسارع كثيرون فيخطِّئون من يقول : «نزلتُ من على الدراجة» لإدخاله حرف جر علي آخر مثله، مع أن هذا صحيح

---

(١) إذ وجدتها في كتاب «الاعتبار» لأسامة بن منقذ، الذي قرأته منذ ما لا يقل عن اثنتي عشرة سنة بمدينة الطائف السعودية (تحقيق د. فيليب حتى/ مطبعة جامعة برنستون/ ١٩٣٠م/ ١٣٦) . وإذا كان الشيء بالشيء يذكر فمن المناسب الإشارة إلى أن الأسلوب الذي صيغ به ذلك الكتاب هو خليط من الفصحى ومن العامية التي يجد الإنسان منها كلمات وعبارات مثل «أيش أنتم؟» ، و«حمدت الله سبحانه الذي ما ناله ضرر» (أي حمدته على ان فلانا لم ينله ضرر) ، و«الكلاب نطعمهم من عيشنا» (بدلاً من «نطعمها») ، و«خرج فارسان فصادفوا رجلا فأخذوه» (عوضا عن «صادفا وأخذا»)، و«الحيط» (بدل «الحائط») و«شقّيته وخبّيته» (بدل «شققته وخبأته») و«رُوحْ» (أمْرًا من «راح» بدل «رُحْ») (ص/ ت ت وما يليها) ، ويجد القارىء من أمثالها الكثير في النص نفسه . وكان أسامة يملي كتابه على غيره أثناء تأليفه إياه ولا يكتبه بيده هو ، وكان قد تقدم في السن، فيبدو أنه كان يترك الفصحى إلى العامية حين كان يعتريه الملل أو الإرهاق وما إلى ذلك .

نحويا، وقد وجدت كتّابا كبارًا يصنعون نفس الشيء. وفي قطر أسمع الطالبات أحيانا ينطقن «الكاف» كما ينطق الإنجليز حرفي (ch)، وهذه أيضا لغة قبلية قديمة تسمى «الكشكشة» لم يحملها إلينا النطق الفصحوي، على حين ظلت حيّة في الأحاديث اليومية في بعض البيئات الخليجية. ومن هذا الوادي أيضا أن أهل الجزيرة العربية يستغربون عدم تعطيش كثير منا نحن المصريين لحرف «الجيم» ظانين أن هذا مما أدخله اللسان المصري من تحريف على نطقه، إلا أنني سمعت أحد علماء اللغة في مصر يؤكد أن ذلك النطق هو بدوره نطق عربي أصيل، إذ كان بعض العرب القدامي ينطقون «الجيم» مثلنا دون تعطيش .

ولا يقتصر الأمر على الألفاظ وصيَغها، بل يصدق أيضا على التعبيرات والصور والمعاني: فكثير من أغانينا العاطفية مثلا تشير إلى الحبيبة بضمير المذكر، وهو ما يقابلنا كثيرًا جدا في شعرنا القديم منذ العصر العباسي. ولصباح أغنية يقول مطلعها :

كُلّ العيونْ حواليكْ ... شاغلْها سحر عينيكْ

ما بقاش مكان لغْنَيّه ... تبصّ منُّه عليكْ

ترى أيختلف ذلك عما يقوله الشاعر القديم من أن المعجبين قد

ضربوا حول حبيبته «نطاقًا من الحَدَق» ، فلم يعد يستطيع أن يَخْلُص إليها؟ وأغنية عبدالحليم حافظ «جواب» ، أليست ترجّع أصداء رسائل عباس بن الأحنف إلى صاحبته «فَوْز» في العصر العباسي؟ والشكوى من الليالي والأيام في أغانينا الآن، ألا تعكس ذات الشكوى لدى شعرائنا الأولين؟ ومثل ذلك العذولُ، الذي يقابلنا أينما يمّمنا وجوهنا في قصائد الشعر القديم وفي الأغاني العامية الحالية على السواء، وكذلك الحال مع جفون النساء وما تفعله في قلوب المحبين. وفي أغنية لفهد بلاّن نسمعه يصيح بصوته الجبلي : «حِنّا للضيف، وحِنّا للسيف، وحِنّا لليل والويل ...» وهو نفسه ما كان شعراؤنا الفصحويون يفاخرون به منذ أقدم العصور ... وهكذا، وهكذا مما لا يكاد ينغلق بابه إذا مضينا فيه .

ولأن عامياتنا منبثقة من الفصحى على نَحْوِ ما أومأنا، كان من السهل على العربي الآن أن يفهم لهجة أي شعب عربي آخر بعد أن يقيم بين أظهرهم مدة قصيرة. ولكن لو أن العرب ، لا قدر الله، نبذوا الفصحى واتخذ كل شعب منهم عاميته لغة أدبية لتغيَّر الوضع وأضحى السهل بعد قليل صعبا، ثم بعد فترة أخري مستحيلا، لأن المرجعية التي كانت تحور إليها العاميات العربية المختلفة وتربط بعضها ببعض، وهي اللغة الفصحى، ستكون ساعتذاك قد اختفت،

وأصبحت كل لهجة تدور في فلك خاص بها لا وشيجة تربطه بأفلاك اللهجات الأخرى . وعندئذ يغدو من الحتم تعلُّمها بوصفها لغة أجنبية مثلما حدث للفرنسية والإيطالية والإسبانية والبرتغالية، التي كانت في الأصل عبارة عن لهجات عامية منبثقة من اللغة اللاتينية، ثم لما هُجِرت هذه الأخيرة وباتت كل من تلك اللهجات فصحى بدورها لم يعد ممكنا لأهل هذه اللهجات فَهْم بعضهم بعضًا، لأن كلا منها قد صارت لغة أجنبية غريبة على أهل العاميات الأُخَر . إذن فاللهجات العامية في الخليج هي لهجات عربية، وإنْ تمايزت عن الفصحى في أشياء مثلما تمايزت عنها اللهجات العامية في مصر والسودان والشام والعراق ... إلخ .

وقد أعربتْ بعض الفقرات في مقدمة «لامية الخليج» عن حزن صاحبها لأن بعضًا من ألفاظ اللهجات الخليجية شرع يختفي من التداول، وبخاصة تلك الكلمات المتصلة بالبحر والزراعة، ومنها على سبيل المثال كلمتا «قُبْقُب» و«مِقْراف» في البيت التالي :

تَغبَّبْتُ والأصحاب نصطاد قبقبا
ومقرافه كالسيف جُرِّد للقتْلِ[1]

(١) ص ٦

ونحن لا نملك إلا أن يساورنا الحزن أيضا لو ضاعت مثل هاتين الكلمتين اللتين لا وجود لهما في «الصحاح» ولا «معجم مقاييس اللغة» ولا «لسان العرب» مثلاً، وإنها لخسارة كبيرة ألا يجد الكاتب منا تحت يده ذينك اللفظين فيضطر أن يقول كما نقول في مصر : «كابوريا» و«رِجْل الكابوريا»! ولست أظن إلا أنني سأعمل على إحياء هاتين الكلمتين وإدخالهما في كتاباتي كلما واتتني الفرصة ، على قلة ما أتعرض فيها لهذا النوع من حيوان البحر، وبخاصة أنه ليس من الأطعمة التي أشتهيها وأقبل عليها . إن «القبقب» كلمة عربية الأصل والوزن[1] ، بخلاف كلمة «الكابوريا» ، التي لا هي عربية ولا وزنها يجري على صيغ الصرف العربي، كما أن في كلمة «مِقْراف» خصوصية ودقة لا تتوفران لـ«رجل الكابوريا» ، فلفظة «رجل» تصلح للبشر والحيوانات والطيور والسلاحف والجراد والكابوريا... وهلم جرا، فضلاً عن أن وزن «مِفْعال» هو من الأوزان التي بُنِيَتْ عليها ألفاظ كثيرة جدا في لسان العرب .

(١) ومن الكلمات التي جاءت على هذا الوزن في الفصحى : «زُخْرُف وجرهم وسؤدد وقعدد وقمقم وجؤجؤ (الصدر) وجُلجُل (الجرس) وبرقع وبرثن (ظفر الأسد) وهدهد وقنفذ وجخدب (الجراد الأخضر)» ، وإن ذكر كل من «القاموس المحيط» و«تاج العروس» و«محيط المحيط» أن وزن «قبقب» هو «فِعْلِلَ» بكسر الفاء واللام، وأنها «صدف بحري (فيه لحم يؤكل)» .

«لامية الخليج»
كوثيقة لغوية واجتماعية

قلنا إن «لامية الخليج» هي وثيقة لغوية وشخصية واجتماعية من الطراز الأول، لكن هناك من ينكرون صلاحية الشعر الغنائي لتطبيق المنهج الاجتماعي في النقد عليه[1]. يقصدون أنه بطبيعته لا يعكس أوضاع البيئة التي ينتمي إليها. غير أن هذا القول غير صحيح ، فها هو ذا الشعر الجاهلي مثلاً يعكس أوضاع المجتمع العربي قبل الإسلام، إذ فيه كثير من الإشارات إلى عادات العرب وتقاليدهم وقيمهم ومعتقداتهم وأساطيرهم وملوكهم وشيوخهم وتاريخهم وصحرائهم وواحاتهم وجبالهم ووديانهم وطيورهم وحيواناتهم ، كما أن لغته وصوره وموضوعاته، بل وبعض تقاليده الفنية كالوقوف على الأطلال في مفتتح كثير من قصائده ثم الخروج منه إلى الرحلة عبر البادية على سبيل المثال، كل ذلك انعكاس لواقع حياتهم. والكتابان اللذان وضعهما د. أحمد الحوفي عن الشعر الجاهلي بعنوان «الحياة العربية من الشعر الجاهلي» و«المرأة في

---

(١) انظر ديفيد ديتشيس/ مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق/ ترجمة د. محمد يوسف نجم / دار صادر / بيروت/ ١٩٦٧م/ ٥٥٤ - ٥٥٧.

الشعر الجاهلي» واللذان استخلص فيهما صور الحياة ووضع المرأة آنذاك، معروفان لدارسي الأدب الجاهلي[1] ، وهما مجرد مثالين لا غير، وإلا فالكتب التي أُلِّفت في هذا الموضوع كثيرة .

من هنا فإن بمكنتنا مقاربة «اللامية» من وجهة النقد الأدبي الاجتماعي. ونبدأ باللغة، وقد سبق أن أشرنا إلى إحدى الغايتين الرئيسيتين اللتين توخاهما شاعرنا من نظمه لقصيدته، ألا وهي الحفاظ للأجيال المستقبلة على الألفاظ والمصطلحات التي اندثر بعضها، وكاد البعض الآخر أن يلحقه بفعل رياح التغيير التي هبت على منطقة الخليج منذ عدة عقود وعَصَفِها بكثير من الأوضاع المستقرة منذ مئات السنين على أقل تقدير. وقد تضمنت القصيدة أكثر من أربعمائة كلمة من هذا اللون، ولم يكتف الشاعر بذلك بل ألحق بقصيدته جدولاً بهذه الكلمات وشرحها. والمتأمل في هذه القائمة يلاحظ أن غير قليل من الألفاظ لا يختص بأهل الخليج وحدهم ، فنحن المصريين مثلا نشاركهم في استعمال عدد منها، وهو : «بَسّ، والبِشْت ، والبيبان، وجاب (أَحْضَر) ، والخُرْج ، وخَضّ

(١) عالجتُ هذ النقطة بتفصيل أكبر في كتابي «مناهج النقد العربي الحديث» (دار الفكر العربي/ ١٤٢٤هـ - ٢٠٠٣م/ ١٣٤، ١٣٨ - ١٤٠، ١٤٢ - ١٤٤).

(اللبن) ، والحنش، وزعَل، وشاهد (القبر) ، وشبَط، وشكّ (السمك مثلا في خيط)، وشاف، والصينية، والعِشّة ، والعصاري، والغَزْل، واللوز، والمحار، والخرخشة، والملبّس، والموس».

وإلى جانب هذا الصنف من الألفاظ هناك عدد آخر نشترك معهم في استعماله، لكن مع بعض الاختلاف في النطق أو بمعنى آخر غير الذي يستعملونه فيه مثل : «أُس» (بدلاً من «هُس») ، و«برّق» (التي يريدون بها مجرد النظر، ونريد نحن توسيع العين وإحداد الرؤية)، و«البُرْنُص» (الذي ننطقه بالسين لا بالصاد) و«البَرْوة» (وهي عندهم الرسالة الصغيرة المبرومة، أما عندنا فالقطعة الصغيرة التي تبقى من الصابونة بعد بَرْيها) ، و«بطَّل» (وتعني عندهم «فَكّ أو فَتَح» ، أما نحن فنقصد بها الكفّ عن فعل الشيء) و«البُقْشة» (صرة الثياب، وننطقها نحن «بقجة») ، و«تواليت» (أي شعر الرأس الذي يعتني به صاحبه ويطيله، أما عندنا فهو دورة المياه أو زينة المرأة)، و«الجراب» (وهو وعاء مستطيل من خوص النخيل لتخزين التمر، أما عندنا فلا يختص بالتمر بل تتسع دلالته إلى أبعد من ذلك، كما أنه لا يصنع من الخوص)، و«الجيب» (وهو عندهم الشراع الصغير، أما نحن فنطلقه علي جيب القميص والسروال والجلباب) ، و«حُصّران» (بينما نقول

نحن : «حُصْر» أو «حصير») ، و«ختّن» (وننطقه نحن بدون تشديد) و«خربش» (ويقصدون بها الكتابة غير المستقيمة ولا المفهومة، ونقصد نحن «خمش») و«الخردة» (وتعني «فكّة العُمْلة» أما عندنا فتعني آلات الحديد القديمة التي يسمونها هم «سكراب: scrap») ، و«خَشّ» (اختبأ، على حين تعني عندنا الدخول مطلقًا كما في المعاجم)، و«الخشبة» (السفينة، بينما نطلقها نحن على النعش) ، و«الخَشْم» (الذي لا يستعمل في مصر إلا في الصعيد حسب علمي)، و«الخُلْقان» (وعندنا في الصعيد يقولون : «خَلَقات» مع قلب القاف جيما غير معطشة)، و«الخمير» (نوع من أنواع الخبز في الخليج ، بينما يُطْلق في أحيائنا الشعبية على العرقسوس المتخمر الحلو) ، و«الخِنّ» (بكسر الخاء ، وهو جوف السفينة، في حين نضم نحن خاءه ونتوسع في معناه)، و«الخيام» (وهي من الخوص، أما عندنا فمن القماش الغليظ)، و«يذري (الرماد مثلا)» (وعندنا «يدَرّي» بقلب الذال دالا كما هي العادة في العامية المصرية، وتشديد الراء)، و«الرِّق» (الماء الضحل، أما عندنا فهو الآلة الموسيقية المعروفة) ، و«سرّح (الماشية)» (أي أطلقها ترعى ، وفي مصر : ساقها إلى الحقل لترعى هناك) ، و«السوالف» (وهي الحكايات، على حين نعني بها الشعر النازل على الخدين) ، و«الشادر» (غطاء

خفيف من القطن وغيره يُتَغَطَّى به، أما عندنا فهو المكان الذي يباع فيه الخشب أو البطيخ) ، و«الشربت» (الشربات عندنا)، و«الشِّيّاب» (الشايبين عندنا)، و«الصُّخام» (ويقصدون به الفحم، أما نحن فننطقه بالسين، ونعني به سواد القدر وما أشبه كما هو أصل معناه في اللغة)، و«الصَّرْمة» (النخلة الصغيرة التي قُطِعَتْ من أمها، بخلافها عندنا، إذ تعني ضربًا من الأحذية كان معروفا قبل عدة عقود بين الطبقات الشعبية والفقيرة) ، و«الطارش» (أي الشخص المرسَل ، أما عندنا فتعني الشخص المتقايئ) ، و«عمَّر (النار)» (أما نحن فنقول : «عمَّر وابور الجاز» مثلا، أي ملأه بالكيروسين) ، و«العيش» (الأرز ، على حين هو عندنا «الخبز»، وهذه الأخيرة هي التي يستعملونها في الخليج) ، و«الفَرْخ» (أي الطفل. وهو عندنا فرخ الدجاج ، وفرخ الورق) ، و«الفَشّة» (وهي، في سمكة الحبار، تقابل العمود الفقري في غيره، أما في مصر فنكسر فاءها، ونعني بها رئة البقرة والجاموسة... إلخ، وينتشر استعمالها بين الجزارين وأصحاب المسامط) ، و«القَشّ» (وهو ما نطلق عليه في مصر «العفش»، أي أثاث المنزل وأدواته)، و«القماش» (وهو عندهم اللؤلؤ، وعندنا النسيج الذي تُصنَع منه الملابس)، و«الكباب» (نوع من الخبز الخليجي ، وعندنا اللحم المتبَّل المشوي) ، و«كَبَس» (أعدّ وجبة

المكبوس، أي الأرز باللحم، أما نحن فنستخدمها في أصل معناها ، وهو ضغط التراب والقطن وما أشبه) ، و«الكانة» (خشبة ذراع السكان في السفينة، وعندنا زاوية معدنية مسطحة تستخدم في أعمال النجارة والحدادة)، و«اللحلاح» (سمكة نحيفة لا قشور لها، أما عندنا فتعني الشخص النشيط المرن الذي يسهّل الأمور) ، و«المحمل» (السفينة، أما نحن فكنا نطلقها على ما كانت الجمال تحمله من كسوة للكعبة وتدور به في شوارع القاهرة قبل ان يُنْقَل إلى الحجاز)، و«المَرْيحان» (بقلب الجيم ياء على عادتهم في كثير من الكلمات، أما عندنا فنقول «المُرْجيحة»)، و«المنْقل» (أي الموقد، وعندنا «المنْقد») ، و«المُويْ» (وهو «الموج» ، مع قلب جيمه ياء)، و«النعال» (الحذاء، فهي كلمة مفردة عندهم) و«نقع» (انفجر، وعندنا «غمس في الماء»)، و«هَبَش» (أكل في غير أوقات الوجبات الأساسية، أما عندنا فتعني «خَطِفَ الشيء واستولى عليه بغير حق»)، و«الهريسة» (وهي قمح مدقوق مطبوخ مع اللحم، أما عندنا فلا لحم فيها، بل سمن وسكر ولوز وزبيب...) .

وإلى جانب هذين الضربين من الألفاظ ثمة ألفاظ خليجية صرفة لا نعرفها في مصر، وهي كثيرة ، مثل «أبوام» (السفن الشراعية الكبيرة)، و«أَثْمَد» (كُحْل)، و«حمسة» (السلحفاة، وتنطق :

«احْمسـة»)، و«أدقـال» (ج. دقل، وهو خشـبـة ضـخـمـة يعلّق عليـهـا الشـراع) و«أَسْميك» (عجبًا لك)، و«إعوال» (نوع من السـمك صغيـر يؤكل مجففًا)، و«انسدح» (استلقى) ، و«أَنْيَـر» (بقلب الجيم ياء ، وهو الهلب)، و«البُـجْلي» (المصـبـاح الكشـاف) ، و«البـحْـري» (البـحّـار)، و«البـرَاد» (نسيم الصيف البارد) ، و«البُـرْميت» (نوع من الحلوى) ، و«البسـايل» (الشعر المعقوص المتدلي) و«البسْر» (البلح عند نضجه)، و«البـلاليط» (الشـعـرية)، و«البـوش» (الإبل)، و«البَـيـاح» (نوع من السـمك في الخليج)، و«البـيـدار» (الفـلاّح)، و«البـيـذام» (اللوز)، و«البَيْطة» (ربطة حبال السفينة الجديدة)، و«التَّريك» (سور السفينة العلوي)، و«التـغـبّب» (الإيغـال فـي مـاء البـحـر)، و«التَّـفَـر (مـؤخـر السفينة)، «وتَلَّ (السفينة)» (سحَبها)، و«الثَّبَـر» (الجَـزْر)، و«جَدَح» (ثَقَب)، و«الجـرجور» (سمك القرش)، و«الجفير» (وعاء من الخوص يشبه الغَلَق أو القُفّة عندنا في مصر)، و«الحاسوم» (سمك صغير)، و«الحالة» (أرض بيضية الشكل مرتفعة داخل البحر)، و«الحِبّ» (زير الماء)، و«حَـدَق (السـمك)» (صـاده بالخـيط والصنارة دون عُـود)، و«الحسَّان» (الحـلاّق)، و«الحَلّ» (الكيروسين)، و«حَلَى» (صَدِئَ)، و«بو حـمـيّـر» (السـعـال الديكي)، و«الحُـوّيت» (قـواقع بحـرية تؤكل)، و«الخـالوف» (محار صدفي مخروطي الشكل)، و«الختّاق» (السمك

الحبّار)، و«الخرّوفة» (وهي ما نسميه في مصر بـ«الحدّوتة»)، و«الخُطّار» (الضيوف)، و«داخَ (التبغ)» (دخّنه)، و«الدُّخْس» (الدلفين)، و«الدِّفعة» (ركن المنزل أو القطعة من الجدار)، و«دوّقَت (الريح)» (سَكَنَتْ)، و«الدَّيْرة» (البوصلة)، و«رام» (استطاع)، و«الرزف» (الرقص المصحوب بالغناء)، و«ركّكت (الدجاجة)» (رقدت على البيض)، و«رَمَش» (تحدث)، و«الريوق» (فَطور الصباح)، و«الزَّرْى» (خيوط الفضة والذهب التي يُطَرَّز بها)، و«الزلالي» (السجاجيد)، و«السالية» (شبكة يلقي بها الصائد على ما يبصره من سمك في المياه الضحلة قرب الشاطئ فينشب فيها)، و«الصُّريدان» (مكان مرتفع في منتصف السفينة يُطْبَخ فيه الطعام) و«سَفَر (النار)» (أشعلها)، و«سمَتَ (الحبْل)»: (شدَّه)، و«السنبول» (قضيب الطفل)، و«الشاحوف» (قارب صيد صغير)، و«الشُّبرية» (السرير الصغير)، و«الشّعْري» (نوع من السمك)، «الشنيوب» (الكابوريا في لهجة أهل عمان والإمارات)، و«صكَّ» (بلغ قاع البحر)، و«الصّلال» (النورس)، و«الطَّرّار» (الشحاذ)، و«طَزّ (عينه)» (خزقها)، و«الطيّة» (سور من طينٍ وحجارةٍ حول الحقل)، و«عبرة» (قارب لعبور الخور)، و«عَنْفَص» (اغتاظ)، و«عيّار» (ماكر)، و«الفَشْت» (الصخور المرجانية الهشة في الماء الضحل)، و«الفَنَر»

(مـصبـاح الكيـروسين)، و«القُبْقُب/ القبـقـوب» (الكابوريا عندنا)، و«القـرقـور» (قفص لصيـد الأسـمـاك)، و«القـلاّف»، (النجـار الذي يصنـع السـفن)، و«القُـوطي» (العلبـة المعـدنيـة)، و«الكِشّـة» (الشـعـر الكثيف في قمة الرأس)، و«الكَنْدورة» (الثوب في لهجة الإمارات)، و«الكُنبـار» (الحـبل الليـفي)، و«لقَّ» (لَمَعَ)، و«اللنج» (السـفـينة البخارية»، و«ماص (الإناءَ)» («شطفه» باللهجة المصرية)، و«المخْبا» (الجيب)، و«مَرَقَ (القِدْرَ)» (وضع الماء فيه للطبخ)، و«المرْفع» (كرسي المصحف)، و«المعضاة» (عدة صنانير مربوطة معًا دون عود)، و«مَغَط (يدَه)» (مـدّها)، و«الملفـاع» (غطاء تغطي به المرأة رأسـهـا وعنقهـا)، و«المنيـور» (بكرة كبـيـرة يُرْفَع بهـا حبل الدلو، وأصلهـا «المنجـور»)، و«المهـفّـة» (مـروحـة اليـد)، و«الميـدار» (الصنارة)، و«نبـر (السـمك الطعم)» (نقـره)، و«النَّعْـشي» (رياح شـمـاليـة)، و«النهّـام» (مـغنّي السفينة)، و«ناص» (حرّك جذعه أماما وخلفا عند قراءة القرآن مـثـلا)، و«الهـامـور» (سـمك الوقـار)، و«الهـيـر» (مـوضع الغـوص لاستخـراج المحار)، و«الوقاية» (العبـاءة النسائية غيـر المزخرفة)، و«اليح» (البطيخ بقلب الجيم ياء)، و«الييم» (طُعْم السمك) .

وقد جاء في المدخل اللغوي للاّمية أن الخليجيين يحولون الهمزة عـادة «إلى حـرف علة»، إذ يقـولون : «بيــر، راس، قـرا، وِدام» (في

«بئر»، و«رأس»، و«قرأ»، و«إدام») . وواضح أننا في مصر نفعلَ شيئًا قريبًا جدًا من هذا، إذ نقلب الهمزة الوسطى الساكنة من الأسماء الثلاثية، فنقول: بير، راس، فاس، فار ... إلخ. كذلك فهم يميلون عادة إلى تسكين الحرف الأول من الكلمة، ومن ثم يدخلون عليها همزة، فيقولون مثلا : «ابْعير، اصْغير، امْحمّد، امْباركة، ايْشارك، ايْجاهد» (في «بعير» و«صغير» و«محمد» و«مباركة» و«يشارك» و«يجاهد»). وحسب علمي فنحن في مصر نفعل هذا مع الأسماء التي على وزن «مفعّل» و«مفاعل» إذا وليتْ حرفا متحركا، فنقول مثلا: «يا مْحمد، ابنُه مْعَفْرت، أختـه مْخاوية واحد من الجن» (وتُنْطَق هكذا : «يَمْحمد، ابْنُمْعَفْرت، اختُمْخاوية واحد من الجن») .

وأحسب أن الصعايدة والبدو يسكّنون أوائل كثير من الكلمات ويتوصلون إلى النطق بها بإدخال همزة وصل عليها كما هو الحال في «امْباركة». كذلك فإننا نسكّن «التاء» من أفعال الماضي والأمر التي على وزن «تفعّل» و«تفاعَل» و«تفعّل» مع إدخال همزة عليها إذا جاء ت في أول الكلام، فنقول في الماضي : «اتْشَعْبَط سيد في العربيّة»، وفي الأمر: «اتْشَعْبَط يا سيد في العربية»... وهكذا .

وإذا كانت القاف تُقْلَبَ في لهجات الخليج «جيما» غير معطشة عادة ، فإننا في مصر بإزائها فريقان: فريق يصنع صنيعهم، وفريق ينطقها «همزة». إلا أن ههنا نقطة ينبغي إيضاحها، إذ يشيع بين

الخليجيين اسم «جاسم» (بالجيم المعطشة) ، ولم أكن أفهم له معنى، إلى أن قرأت في مدخل «اللامية» أن أصله «قاسم» وقُلِبَت «القاف» هنا «جيما» ، ولكن معطشة على غير العادة[1] .

ثم إنهم يقلبون أيضًا «الجيم» في كثير من الكلمات «ياء» فيقولون: «يَمَل» (جمل)، و«يدّتي» (جدّتي)، و«مَسْيِد» (مسجد)... إلخ[2]، وإن كانت الكلمات الجديدة القادمة من مستوى ثقافي أعلى تبقى جيماتها كما هي ، مثل «الجامعة» . وهذا القلب لا نعرفه في مصر حسب علمي، أما قلبهم «السين» «صادًا»، مثل «وصخ» (وسخ)، و«صخام» (سخام)، فنحن نمارسه في بعض الحالات، إذ نقول : «مصمار» (مسمار) ، و«ماصورة» (ماسورة) و«صُرْم» (سُرْم)، و«حَصْرة» (حسرة)، و«(اسم النبي) حارصه» (حارسه)، و«أصمر» (أسمر)، و«أخرص» (أخرس)، و«مايصه» (مايسة). كما كانت تحية المساء عندنا في القرية بين النساء هي «صالخَير» (مساء الخير) ، وبالمثل أستطيع أن أذكر بسهولة أمثلة عكسية تُقْلَب فيها «الصاد»

---

(1) ص١٥ .

(2) وهي لهجة عربية قديمة جاءت بها بعض القراءات القرآنية كما في قوله عز شأنه : «ولا تقربا هذه الشجرة» (البقرة/ ٣٥)، إذ قرأها بعضهم: «الشِّيَرَة» (انظر مثلاً «الكشاف» للزمخشري/ دار انتشار أفتاب/ طهران/ ٢٧٣/١) .

عندنا في مصر «سينًا»، مثل «سِدْر» (صَدْر)، و«سَكُّه» (صَكَّه) و«سِفْر» (صِفْر) ، و«ساروخ» (صاروخ)، و«سَمْغ» (صمغ)، و«سَنْدوق» (صُندوق)، و«سُدْق» (صِدْق) ، وكان كثير من أهل قريتي في صغري يقولون : «تسويرة» (تصويرة، أي صورة) .

كذلك جاء في المدخل اللغوي للآمية أن بين الخليجيين ، وبالذات في دولة الإمارات، من يكْسر الحرف الأول في بعض الأسماء، مثل «(عِلي، حِسَن، عِسَل، جِريد، حِصير. سِمَك... إلخ»[1]. وفي مصر أيضا نسمع «جِريد، كِتير، بِعيد، دِريس، طِحين»، مع تحويل الكسرة في درج الكلام إلى سكون، وكذلك تُكْسَر جيم «جمعة» في بعض البيئات الشعبية. ومما يُكْسَر حرفه الأول عندنا أيضا الصفات التالية وأشباهها مما جاء على وزن «فِعِل» و«مِفَعِّل» و«مِفَعْلل» و«مِتْفعّل» و«مِتْفاعل» و«مِستفْعل» ، مثل «رِزِل، بِلِط، تِلِم، دِلِع، فِتِك، ضِلِم، عِدِل، جِرِم، دِنِي، طِفِس، مِرِق»، و«مِزَفِّت، مِطَيِّن، مِشَعْلل، مِعَفْرَتَ، مِتْلَخْبَط، مِتْنيِّل، مِنَاوِر، مِدَاوِر، مِسْتَعْبَطَ، مِسْتَظْرَف»، علاوة على أن كثيرًا منا يكسرون الحرف الأول (والثاني أيضا) في كثير من الأفعال الماضية ، مثل «لِعِب، نِسِي، عِمِي، جِرِي، بِعِد، لِبِس، سِلِم، طِفِش، جِمِد، كِدِب».

---

(١) ص ١٨ .

وهناك سمات في اللهجات الخليجية سبق أن أشرنا إليها بما يغني عن إعادة القول فيها هنا، كما أن ثمة جوانب أخرى لم يتناولها المدخل اللغوي، منها أنهم ينطقون «الضاد» على نحو يختلف عن «ضادنا» في مصر، فهي عندنا «دال» مُطْبَقَة، أما هناك فيُشِمّونها «ظاء»، ولذلك يُخْرِجون طرف لسانهم عند التلفظ بها، ومن هنا سُمِّيت لغتنا بـ«لغة الضاد» لأنه نطق فريد. ولعل في طريقتهم لنطق هذا الحرف ما يفسر السبب في أننا في مصر قد نقلب «الضاد» «ظاء» كما في «عريظة، ظابط، وفايظ» أو نصنع العكس مثل «ضِلِم، ضَلْمة، عَضْم، مَحْضِيّه، نضّارة، ضِلّ، ضَنّان، مَحْفَضَة» .

كما لاحظتُ أنهم يقولون في نفي الصفات : «مُبْ حلُو»، فيما نقول نحن : «مش حلو»، ولم أكن أفهم دلالة هذه الباء إلى أن قرأت للدكتور عبدالعزيز مطر أن أصل الكلمة : « ما هُوَ بِحُلْو». فهذه «الباء» هي التي تدخل على الخبر لتأكيده، ثم تطور التركيب إلى «مهُب» ثم إلى «مُبْ»(1) .

وبعد، فإن «اللامية» والتعليقات الملحقة بها والدراسة اللغوية

---

(1) انظر د. عبد العزيز مطر/ ظواهر نادرة في لهجات الخليج العربي/ دار قطري بن الفجاءة/ الدوحة/ ٨٩ وما بعدها .

التي وطّأت لها تمثل، كما سبق أن قلت مرارًا، وثيقة لغوية هامة لمن يريد دراسة لهجات الخليج عمومًا، ولهجة قطر على وجه التخصيص، مثلها في ذلك مثل البحوث والكتب العربية والأجنبية التي تتناول هذه اللهجات. وفي أرفف مكتبة الجامعة هنا في الدوحة عدد من تلك الكتب منها «Gulf Arabic» لمؤلفه «Clive Holes» ، و«A Short Reference Grammar of Gulf Arabic» لـ «Hamadi Qafishah»، و«الأصالة العربية في لهجات الخليج» و«ظواهر نادرة في لهجات الخليج العربي» و«تأصيلات لغوية في اللهجات الخليجية» و«من أسرار اللغة الكويتية» للدكتور عبدالعزيز مطر، و«لهجة الكويت بين اللغة والأدب» لعبد الله خلف، و«تطور اللهجة الكويتية» لليلى خلف السبعان، و«لهجة العجمان في الكويت» لشريفة المعتوق، و«بين الفصحى والعامية» لإبراهيم عبدالرحيم العوضي، و«دراسات في لهجات شرقي الجزيرة العربية» للمستشرق ت. م. جونسون (ترجمة د. أحمد محمد الضبيب) ... إلخ.

وكما تمثل «اللامية» وثيقةً لغوية بوصفها معرضا لعدد من السمات اللهجية في منطقة الخليج، كذلك تمثّل وثيقةً لذكريات الشاعر الشخصية ولطائفة من التقاليد والأوضاع والمشاهد التي كانت سائدة في تلك البلاد واختفى كثير منها بحكم التطور النفط : ففي اللوحة المسماة «مجلس الوالد» مثلا يذكر د. حجر البنعلي مدينة «معيريض» (أو «امْعيريض» كما ينطقها) حيث رأت عينه نور الحياة لأول مرة، وهي إحدي مدن رأس الخيمة. أي أنه قد وُلِد فيما أصبح يسمى الآن بـ«الإمارات» لا في قطر. ثم يمضي متحدثا عن البحر والرمال فيتذكر مجلس والده الذي كان يطل على الخليج بسجاجيده ومسانده القطنية، وحوائطه المشيدة من الجصّ والحصى، وسقفه المبني من عروق الخشب والطين، وكتبه المرصوصة فوق الأرفف والتي كان الوالد دائم الرجوع إليها والقراءة فيها، وكيف كان ذلك المجلس مقصدًا لطالبي الفتيا وللضيوف الذين يأتون من قريب ومن بعيد راكبين بغالهم وإبلهم ، فيجدون العلم والماء والطعام مبذولاً عن سخاء، إلا الكتب، إذ كان الوالد شديد

الضن بها لا يعطيها لأحد... وغير ذلك من تفاصيل غاية في الأهمية :

سلامي على امْعيريضَ، فيها صحا عقلي
وفيها عرفتُ الحب طفلا لدى الأهل

سأذكرها ما عشتُ والبحرَ والنَّقا
ووالدنا في الصدر في المجلس القبلي

فمجلسه المفتوح لا سور حوله
ولا حاجب الزوار أو مانع الوصل

له حائط بالجصّ شُيِّد والحصى
يطل على الأمواج في غَرْبِه تَتْلي

وسُقِّف بالمنقور فوق كنادل
وصُبَّ عليه الطين من حوطة النخل

وتظهر كتب الفقه فوق رفوفها
لبحث وإسناد، ومن وحشةٍ تُسْلي

كريم بما في كفه من دراهم
ولكنه بالكتب مال إلى البخل

فما نصب الكرسيّ فوق فراشه
ولكنْ كراسي الساج صُفّتْ على الرمل

لجلسة خلان إذا الشمس فارقت

تطيب بها الرمسات في أول الليل

وقبل ارتفاع الشمس تصبح مجلسا

تسير إليه الخلق تجلس في الظل

فطول نهار اليوم يجلس والدي

لإكرام زوّارٍ ببشرٍ وبالبذل

ويؤوي ضيوفا من بلاد بعيدة

فيكرمهم ، والدهر ينذر بالمحْل

ويلقي دروسا في الحديث وشرحه

ونحوٍ وتفسيرٍ، وفي وعظه يُبْلي

ويُفْتيهمو بالحق والعدل والتقى

ويأمر بالمعروف ينهى عن الجهل

فتمشي له الأقوام من كل بقعة

لسمع حديث أو سلام وللفصل

وقد تَقْدَمَ الأقوام فوق بغالها

ومن يسكن الأجبال جاء على الإبل

وإن طلب الأضياف ماء لدابة

نزفنا طويًّ الدار للإبل والبغل

ومن شَمَلِ والغُبّ ماءٌ مُبَرَّدٌ

بِحِبٍّ وشَرِباتٍ لضيفٍ وللأهل

فمجلسنا يكتظ بالناس دائما

وترتصّ حول الباب أطبقة النِّعْل

وبعد صلاة العصر أَحْضُر طائعا

لرفد جموع الناس بالشرب والأكل

فأُحْضِر بعد الأكل دلاّت قهوة

فناجينها تهتز في طاسة الغُسْل

وأنقل للأضياف جمرا بمبخرٍ

يدخّن فيها العودُ من صندلٍ أصلي[1]

... إلى آخر ما قال مما لم يكد يغادر شيئا فيه دون أن يذكره بتفصيلاته العجيبة التي لم ينسها رغم مرور عشرات السنين، وهو ما يدلّ على تعلقة الشديد بتلك الأيام رغم خشونتها. ولعل القارئ

---

(١) ص٦٤ - ٦٦ . والنقا : الرمل، والمنقور : نسيج من عيدان القصب (أي «البوص» كما نقول في مصر) ، والكنادل : عروق الخشب، والسّاج : نوع من الخشب، والرَّمسات : الأسمار، والمحْل : الجدب، والطَّوىّ : البئر، وشَمَل والغُبّ : مكانان ، والحِبّ : ما نسميه في مصر بـ«الزير» ، والشربات : ج. شَرْبة، وهي «القُلَّة» عندنا، وأطْبِقَة النِّعْل : فِرَد الأحذية، والنِّعْل : الأحذية، ودلاّت القهوة : أباريقها النحاسية .

قد تنبه إلى الأهمية العظيمة التي يوليها الشاعر للظل والماء، وهذا أمر طبيعي في تلك البيئة التي تشتد فيها الحرارة معظم أيام السنة والتي لم يكن الحصول فيها على الماء الصالح للشرب أمرًا هينا، إذ لم تكن هناك إلا الآبار، فلا أنهار كما في مصر وسائر البلاد الزراعية، ولا شركات لتحلية الماء وإيصاله للناس في بيوتهم كما هو الحال الآن.

وفي لوحة «المطوّع» (وهو «الفِقِي» في عاميتنا، أي شيخ الكُتّاب الذي يعلم الأطفال الكتابة ويحفّظهم القرآن) يستعيد شاعرنا ذكرى أول عهده بالكتّاب حين كان في الخامسة من عمره، إذ جُرّ جَرًّا ودُفع دفْعًا ويداه ترتعشان، وقد استولى الفزع على قلبه، إلى أن بلغ المدرسة وأُسْلِم للمطوّع، الذي أجلسه على الأرض خلف كرسي صغير للمصحف، ورفَع عصاه استعدادًا لضربه في أي وقت يتوانى فيه، والطفل الصغير يبكي وهو يسمع الرسول الذي جرّه يقول للشيخ : اضربه وقطّع لحمه براحتك، على أن تُرْجِع عظامه بعد ذلك إلى أهله :

ولما بلغتُ الخمس حُمِّلتُ مصحفي

لأني بلغت السنّ للحفظ بالعَقْلِ

فـــــأولُ أيـام الـدراســـــة مُـــــفْـــــزِعٌ
إذا جُـــرِّر الطفل الصـــغـــيـــر إلـى الفَـــصل

يوصّلني شـــــخص يمطّط ســــاعـــــدي
ويدفـــعني ، والدمع يَسْـــبل في السُّـــبْل

فلمـــــا دخلتُ البــــاب قــــام مــــعلّمي
ليـــمـــسك مـــرعـــوش اليـــدين وذا وجْلِ

وأجلـسنـي فـي الأرض خلـف مُـــــــرَيِّـفِعٍ
وخلفي عـــصـــاه حـــيّـــة الشكل والفـــعل

وقـــــال رَسُــــول الأهـل عني مـطمـــــئنًا
لصـــاحب حــيّـــات أُحِسُّ بهـــا حـــولـي:

عليك به ضـــــربا وقَطْعًــــا للحـــمـــــه
ولـكنّ عـظـام الـفـــــــرخ تـرجـع لـلأهـل(١)

ويكبر شاعرنا فيلتحق بمدرسة «الهداية» ، وهي مبنى ذو جدران غبراء وبئر ضحل، وكان يذهب إليها في قارب يعبر به وبزملائه الخور، أما في العودة فكثيرًا ما قطع المسافة سابحا مع أقرانه من التلاميذ، الذين ما زال يتذكر أسماءهم وما كانت أمهاتهم يتحفن به

---

(١) ص ٣٩ .

المطوّع من شهيّ الطعام. ويقص علينا أيضا كيف كانت والدته تعيبه، عندما تراه مرتديا القميص والسراويل، بأنه يلبس ملابس النصارى التي لا تليق بالمسلمين :

ألا تذكُرا لما لبسنا ملابسًا
كما يلبس الإفرنج، غَصْبًا عن الأهلِ ؟
وقد ردّدَتْ أمي بأن لباسنا
لباس النصارى لا يليق لذي الأصل
لبسنا بناطيلا تناسل هُدْبها
وكم نصلتْ من غير قصدٍ على الرِّجْل(١)

ويسافر الشاعر في أواخر الخمسينات إلى الكويت لينهل مزيدًا من العلم في مدرسة أبي الطيب المتنبي مع غيره من أبناء الخليج واليمن، ولا ينسى السفينة التي أقلّته من دبيّ إلى هناك وقضاءه الليل على سطحها فوق فراشه الذي حمله معه من بلده، وحوله مئات من العمال يشخرون طوال الليل، فإذا ما أصبح الصباح غَنَّوْا في لوعةٍ غربتهم وتشتتهم في البلاد وراء لقمة العيش كما كان يفعل عمال التراحيل عندنا. كذلك لا يفوته أن يأتي على ذكر بعض الكلمات الكويتية الجديدة على أذنه ، مثل «ماكو» (لا يوجد) ،

و«قضْبة» (قبضة) ، و«رِقّيّه» (بطيخة). ومن هذه اللوحة نعرف أنه قد أصيب في الكويت بـ«الخازباز»[٢] (أي تورم الغدة النكفية) ، وكان يقطع وقته في المستشفي الذي حُجِز فيه آنذاك بقراءة الروايات، كما ألّف قصة أيضا :

عُزِلْتُ بمستشْفى الشويخ بمفردي
لمنع انتشار الداء في الناس والطفل
فيكتضّ عُوّادي مساءً بغرفتي
وقد أهمل الخلاّن لافتة العَزْلَ
تُلاص على فكّي كقارٍ مراهمٌ
فيضحك خلاّني على ساطري المطلي
كـ «أجربَ مَطْلِيٍّ به القار» قولهم
كما قال للنعمان نابغةُ القول
فما كنت مَيْهُودًا ولا كنت ناشدا
إذا وَرْمةٌ بانت على فكّيَ السفلي

---

(١) ص ١٠٠ - ١٠١ .

(٢) وقد وردت كلمة «الخازباز» عند المتنبي في قصيدته الزائية التي مدح بها أبا بكر الروذبازي، ويجد القارئ هذه القصيدة في «العَرْف الطيب في شرح ديوان ابي الطيب» / دار صادر ودار بيروت/ ١٩٦٤م / ٤٤٧/١ وما يليها .

تصـــــوّخت للمــــــذياع إن قلّ عُـــــوَّدي

لأسلو في حـبـسـي ، وقـد شـتـتـوا شـملي

قـــــرأت روايـات وألـفـت قــــصـــــة

وواصلتُ من بُعْــدٍ دروسـي مع الفـــصل(١)

وتنتقل الأسرة بعد ذلك بسنوات إلى قطر حيث سكنت الدوحة قرب السدّ في بيت منعزل وسط الرمال. وقد سَجّل الشاعر في لوحة «أيام الشباب في قطر» بعضًا من ذكرياته في المدرسة وعزمه على التخصص في الطب، وتحدث عن المطاعم التي كان يشتري منها هو ولِداته شطائر الفلافل ، أو الخسّ والزيتون المغموس في الخلّ. وفي تلك اللوحة تتوالي أسماء الأماكن التي كانت مرتعا لشبابه كالبِدَع، والسدّ، وراس بو عبود، ولفّان ، وجبل فويرط الذي كان يقصده مع أصدقائه للنزهة وإعداد الطعام في الخلاء، مصطحبين معهم مذياعًا يستمعون فيه إلى كوكب الشرق، التي يتذكر من أغانيها قصيدة أبي فراس الحمداني : «أراك عصيّ الدمع» .

لكني أحب أن أقف وقفة خاصة إزاء صيدهم الحمير عند ذلك

---

(١) ص ١٠٨. والساطر : الخدّ، وميهود : مُجْهَد، وتصوّخ : تسمَّع .

الجبل. ولا تحسبنّ، عزيزي القارئ ، أن المقصود هو ذلك الحمار الذي نسميّه : «الحمار المخطط» بل الحمار البلدي. ويا ليت الشاعر قد وصف لنا الوسيلة التي كانوا يصطادون بها تلك الحمير، فإن الأمر يبدو لي غريبا بالغ الغرابة. كل ما قاله هو أن الحمار كان يرفسهم وهم يحاولون اصطياده :

ونلعب بعد الظهر في غبطةٍ معًا
نصيد حمير البر تركض في السهل
وكم رمح الرَّبْعَ الحمارُ وعقَّني
على الأرض أشكو العَوْق يشخص في رجلي(١)

كذلك أحب للقارئ أن يتملى في نفس اللوحة تلك اللقطات التي صوّر فيها شاعرنا صيده هو وأصدقائه للسمك في الخليج قرب مدينة لفّان .

رحلنا إلى لفّان في العيد مرةً
نصَبْنا شروخ الصيد في البَحَر الضَّحْل
فصدنا جراجيرا وأبناء لخمةٍ
وجِدًّا مع الصافي وسِلْسًا مع السِّكْل

(١) ص ١١٣. ورمَح : رفس، وعقّه : ألقى به على الأرض، والعَوْق : الإعاقة، وشَخَص : آلم .

وفي غُبّةٍ مُدّت خيوط طويلة
حذفنا بها في البحر حَذْقًا على الرجل
فنسحبها للسِّيف في كل لحظةٍ
نصيد بها الهامور والشِّعْم والسُّولي
وإن صاح منا جائع لعشائه
أتينا بصُخّام نشُبّ علي الرمل
لنشوي أسماكا على الجمر لابطًا
يراقبها الجوعان كالعاشق الخَبْل
وبعد صلاة الفجر ننزل كلنا
إلى البحر بالوزْران نُسْرع للغَزْل
نبطِّل أسماكا بشبكٍ تشربكت
فنعرفها في الليخ والبحر بالشكل
نكدّس في طستٍ بياحًا ووحرةً
مع الجَشِّ واللِّحلاح والنَّيْسَر الجزل
فلحلاحنا البَسّار، والأم ضلعة
وما لاح لحلاح لعيني بلا هُزْل
ونغزل شعريًا كثيرًا وصافيًا
لنلقى باللزّاق والجمّ والفُقْل .

ونتــرك خــثّــاقــا كــبــيــرا وقــبــقــبــا
يصـــــول بمقـــــرافٍ ويبـــــرز في السَّطْلِ

وجـــئنـا بقـــرقـــور وضـــعنا بغُـــبّـــةٍ
به رفع العُنفـــوز جـــيـــبًـــا بلا حـــبل

وصـــــدّنا عـــــمـــــادا مَعْ مطوّع بحـــرنا
ولاح حـــــمـــــام البـــــرّ بالمُقَل النُّجْل

وصـــــدنا كُلَيْب الدوّ ، والقَـــيْنُ جنبـــه
نشكّهـــمـــا مَعْ قطوة البـــحـــر بالحـــبل(١)

والعجيب أن هذا الوصف قد أثار شهيتي للأكل رغم أني لست من عشاق السمك المولّهين، بل آكله إذا حضر، ولا أطلبه إذا غاب. وكم يسعدني أن أذهب أحيانا إلى مرسى قوارب الصيد على شاطئ الخليج بالدوحة لأشاهد أنواع السمك المختلفة وهي «تتلعبط» على

---

(١) ص ١١٣ – ١١٦. والشروخ : شباك الصيد، والغُبّة : الماء الغزير، والحَدْق : الصيد بالخيط والصنارة دون عود، والسِّيف : الساحل، والصخام : الفحم، ولابطً : يتحرك، والوزْران : جمع «وزار»، وهو الإزار، والغَزْل : الشباك، ونبطّل : نفتّح الشبكة ونخرجها، وتشريكت : تشابكت وتعقدت، والقرقور : قفص معدني على هيئة الكرة لصيد السمك، والجيب : الشراع الصغير، وسائر الكلمات الغريبة بعد ذلك هي أسماء أنواع مختلفة من السمك في الخليج . وفي الهوامش شرح لكل نوع منها، وهو شرح ممتع أشد الإمتاع .

الرصيف، فإذا حدث ان اشترينا منه وعدنا إلى البيت وابتدأ إعداده باخت حماستي وشرعت أردّد ضاحكا : «راحت السكرة ، وجاءت الفكرة»! وقد ذكرني حديث الشاعر عن السمك وسرده لأسمائه بما صنعه ياقوت الحموي في كتابه العظيم «معجم البلدان» في المادة المخصصة لمدينة «تنّيس» المصرية الواقعة على ساحل البحر المتوسط، إذ أخذ يعدد أسماء عشرات الأنواع من الطيور والأسماك مما كان موجودًا على أيامه في تلك البلدة ، وهو ما نوّهتُ به في الفصل الذي عقدته لذلك المعجم في كتابي «من ذخائر المكتبة العربية»[1] .

وقد خصّص د. حجر اللوحة التي بعد ذلك للكلام عن دراسته في أمريكا وشعوره هناك بالغربة ومعاناته للبردالمؤلم الرهيب عند مشيه في الثلج، كما تحدث عن تسلقه الجبال مع المتسلّقين. وكان حريصًا على الإشارة إلى ما كان يتمسك به من عُرَى العِفّة إخلاصا لدينه وما نُشِّئ عليه من الآداب الكريمة :

كــذلك أيامي بدنفــرَ طالبًــا

صـعــودًا إلى صـعب وعَــوْدًا إلى سـهلِ

(١) انظر كتابي «من ذخائر المكتبة العربية» / دار الفكر العربي/ ١٤٢١هـ - ٢٠٠٠م/ ١٨١ .

مــشــيتُ بهــا والثلج يغــمــر ســبلهــا
فــتُــسْــبِل عــيناي من البــرد فـي السُّــبْل
وتـغـطس رجلـي فـي الـثلـوج كــــأنـهــــا
مــقـــيـــدة ، والقـــيـــد ثلجٌ على الـرِّجْلِ
وكم قـد فـقـدنا الـشـمس فـيـهـا، فـإن بدت
بدا قـــرصـــهـــا من غـــيـــر دفءٍ ولا ظلٍّ
تعلمتُ فـــيـــهـــا واعــتلوتُ جــبـــالهـــا
وصــيـــرَّتُ أهل الجن في ســفــحــهــا أهلي
فـــأســـهـــر بين الكتب في فـــتـــرة الكرى
أكـــرّ علي الصـــفـــحـــات، والفـــرّ لِلَّيْلِ
فـــيـــســـرع عني الليل، والصــبح منذر
بأســـئلة عـــســـراء أســـوأ من قـــتل
فكتـــبيَ كـــانت كـــالـرواسـي ثقـــيلة
فلو ســـقطتْ فـــوقي لكان بهـــا قـــتلي
وحـــفـــلات شـــبـــان تقـــام بدنفـــرٍ
يـدوم بهـــا رقص ولعب مـــدى الليـل
ترفــعت عنهــا رافــعًــا ســمت هامــتي
أشـــيّـــد حـــصني من إباء عن الزلِّ

فـمـا كنت منقـادًا لمن جُنّ مـاجنا
تعـقلت من صـغـري فـأعـقلني عـقلي

فـقـد صـانني عـقلي وديني وعـفـتي
بحـصـن مـنيـع لا تـزلّ بـه نـعلـي

نـشـأت عـلى الآداب والديـن والتـقـى
وشـبتُ كطودٍ راسـخ الفـرع والأصل(١)

وفي اللامية لوحات كثيرة أخرى خصّص الشاعر كلا منها لتقليدٍ من تقاليد الخليجيين أو حرفة من حرفهم التي أصبحت أو توشك أن تصبح أثرا بعد عين: من ذلك مثلا لوحة «السفن» ، التي وصف فيها السفينة وأجزاءها والعاملين عليها والتقاليد المتصلة بها. ومثلها لوحة الصيد، ولوحة النوارس، ولوحة الغوص وراء اللؤلؤ، ولوحة المطوّع (شيخ الكتاب)، ولوحة الطرّار (الشحاذ)، ولوحة الودّاد (المسحراتي) ، ولوحة العيد، ولوحة الختّان، ولوحة السِّراج، واللوحة التي تحدث فيها عن أمه وما كانت تقوم به من أعمال منزلية من حلب وطبخ ... إلخ، واللوحة الخاصة بمجلس الوالد، وتلك الخاصة بمجلس النساء (أو «مجلس النسوان» كما جاء

(١) ص١٢٥ – ١٢٦. واعتلوّت : خطأٌ أو سهوٌ ، صوابُه : «اعتليّت» .

في عنوانها)[1]، فضلا عن اللوحات التي صوّر فيها الرمل والبحر والليل والنخل والقيظ والري... إلخ، فكأنه لم يغادر شيئًا دون أن يرسمه في لوحاته التي قاربت الثلاثين. وسوف أورد بضعة أبيات من هذه اللوحة أو تلك: ففي لوحة «السراج» نسمعه يقول :

أيا ليل هذا العصر، لستَ من الليل

فقد لا نرى نجما لشهر ولا حَوْلِ

وأما زمان الأمس فالليل دامس

نكاد نطول النجم من قمة التلِّ

وبعد غروب الشمس تظلم دارنا

إذا لم يضئنا البدر من نوره الجزل

ونسمع صَقْع الديك في الصبح لا المسا

يصيح أوانَ الفجر : يا صاحبي ، صَلِّ

إذا ذكر التيارَ للنور صاحبٌ

تَعَجَّبْتُ من نور يضيء بلا حَلِّ

---

(١) واضح أن هذه اللفظة لا تثير عند الخليجيين ما تثيره عندنا في مصر، إذ تشي عندنا بالاستهانة، مع أنها في الفصحى مجرد صيغة جمعية، مثلها مثل «نسوة» و«نساء» ، وليس لها ذلك الإيحاء الذي اكتسبته في العامية المصرية .

فكان سراجي للقراءة غَرْشةً
تَدلَّى بها قطن على هيئة الحبل

ومدّت لسانا من تُغَيْرٍ مُكَمَّمٍ
عليه ندى طلٍّ ، وما هو بالطلِّ

وفي بطنها حَلٌّ يدغدغ عنقها
وغَصَّتْ على تمر بفيها بلا أكل

وإن قبّل الكبريتُ رأس لسانها
توهج ريق الفمّ من نشوة الوصل

وإن عانقت ريحَ النسيم تمايلت
فأسكرها بالضم واللثم كالبعل

فأشفقتُ أن يُغْشَى عليها من الهوى
فواحيرتي فيها! أذاك الهوى يُسْلي؟(١)

والسراج ، كما هو واضح في الأبيات، يشبه ما كنا نسميه في القرية : «اللّنْضَة الكشَفْ»(٢) ، إلا أن هذه كانت علبة من الصفيح، أما

(١) ص٥٢. والحوْل : العام، وصقْع الديك : صياحه، والحَلّ: الكيروسين، والغَرْشة : القارورة ، ويبدو أنها كلمة هندية .

(٢) اللنضة : تحريف كلمة «لمبة : la lampe»، و«اللنضة الكشف» هي مصباح الكيروسين الصغير الذي لا يغطي فتيلته واق زجاجي يحمي شعلتها من الهواء، بل تبقى مكشوفة .

ذاك فقارورة من الزجاج. وقد طافت بي الذاكرة وأنا أقرأ هذه الأبيات، فردّتني إلى الطفولة الأولى أيام أن كانت القرية تتسربل بالظلام ليلا. وإني لأشعر الآن أن بصيص الضوء الذي كانت تصدره مصابيح القرية الواهنة يكاد يُعْشي عيني. ورغم هذا فلكم استذكرتُ وقرأت الكتب على تلك المصابيح، كما استمتعتُ كثيرًا، وبخاصة في أيام الشتاء، بضوء «الكلوب أبو رتينة» الذي كنا نمتلك أكثر من واحد منه لأن أهلي تجار. رحم الله تلك الأيام! وأخيرًا فهذا الوصف الذي وصف به د. البنعلي السراج يُخْطِر على البال أشباهًا كثيرة له في الشعر العربي القديم وصفًا لشمعة أو قلم أو مبراة أو رسالة... إلخ[1] . ووَصْف السراج هنا، وإن فاته التعبير المجنّح، لم يفته التصوير المجسِّم الذي يذكرنا في جانب منه بما كان الشاعر الجاهلي يصنعه حين يعكف على ناقته يصفها عضوًا عضوًا، أو على أطلال حبيبته يسجل ما تناثر بينها من أشياء تبدو

---

(١) كوصف البحتري للخط، ووصف ابن عبد ربه للقلم، ووصف ابن الرومي لمنظر الغروب، ووصف ابن المعتز للهلال، ووصف الشاعر الببّغا لإحدى الرياض، ووصف القاضي التنوخي لخطاب جاءه، ووصف سليمان بن حسان الصيِّبي للشمعة، ووصف ابن الراجح الحلّي للزهرية، ووصف كشاجم للمرآة... وهلم جرا. وقد أورد السيد أحمد الهاشمي في كتابه «جواهر الأدب» (مؤسسة المعارف/ بيروت/٢/٢٩٥ - ٣٦٨) نصوصا كثيرة لهذا اللون من الشعر في عصوره المختلفة .

لنا الآن تافهة كل التفاهة، لكنها كانت بالنسبة له كمفجِّر اللغم: ما إن تضغط عليه بلمسة من إصبعك حتى يدوي الانفجار ويطير كل شيء في الفضاء مختلطًا حابله بنابله!

ولْنقرأ أيضًا هذه الأبيات التي يرسم فيها الشاعر انتقال أسرته بمتاعها وأثاثها على ظهور الإبل، واضعا المنظر كله أمام أعيننا بناسه وقدوره وبُعْرانه وجَمَّاله، متريثا أمام هذا الأخير واصفًا ملابسه وعمامته ومِدْواخه والإثمد الذي تَكَحَّلَ به والدهن الذي يلمع في شعره والصَّمْعة التي في كتفه والرصاص الذي في محزمه، وقدميه العاريتين والحُدَاء الذي يرسله في الفضاء:

سكنّا خيام الخوص قرب سفيننا
وإن حلّ فصل الصيف حُلْنا إلى النَّخْلِ
ونكرى ركاب البدو تنقل قشّنا
وقد ناءت البُعْران من ثقل الحمل
نعلقّ جِفْرانًا بجنبَيْ سنامها
وجرّاتنا مالت إلى جانب الرحل
وخَرْسَيْن مالا من سنام مطية
كقُرْطَيْ فتاة زيّناها عن العُطْلِ

وفـــرش مـن الســـجـــاد فـــوق سنـامـــهـــا

كـــــرحلٍ من الديبـــــاج شُـــبِّط لـلنـقل

ورنّت قـــدور الطبخ تعـــزف نغـــمـــــة

تُسلّي جِـمـــال البـــدو من وحـــشـــة السُّــبْلِ

ويمسك خطْمَ العَـــوْد جـــمّـــالُ ركـــبنـا

ومـــا خـــاف شـــوك الدرب يمشي بلا نعل

ولـكنـه فـي الـكتـف علَّق صـــــمـــــعــــة

وفي مِـحْـــزَم الطَّلْقـــات شـــدَّ على النصل

وأســـدل شـــعـــر الرأس فـــوق ســـوالفٍ

ولمَّـعــــــــــه بـالـدهـن أو قـطـرة الحـلِّ

وبـان عـلـى الـعـــــيـنـين آثـار أثـمـــــدٍ

ومـــا قَـصَـد الـتـجـمـيل في ذلك الكحل

بل القــصـــد حــفظ العين والشَّــوْف عندهـم

ومـــا الكحل عند البـــدو عـــيب على الفــحلِ

وطَوَّقَ حـــول الرأس شــــالاً مـــزخــــرفـــا

ودسَّ بـــه المِـــدوْاخ لـلــــدَّوْخ فـــي الــظـــل

فـــمـــدواخـــه كـــوز من البـــحـــر أبيضٌ

يدُوخ به التـــمـــبـــاك من قلة العـــقلِ

ولكنه والله شهمٌ وصادقٌ
ومن إخوة الأجواد والفضل والنبل

لهم سبلٌ في العيش واللبس والقِرَى
فنعرفهم بالنطق والزي والشكل

وأمسكَ حادينا خطام بعيره
وجُرَّزٌ بيسراه يخيف به مثلي

فيشدو ، وطول الدرب يحدو مطيَّه
فنتبعه طوعًا ولو مد بالحبل

وتنقل سلاَّتِ النساء حميرُنا
وبُقْشاتها في الخُرْج تبرز كاليَحْلِ

وتتبع أبقارٌ بصمتٍ نقودها
تخور إذا حنَّت إلى رؤية العِجْل

وأغنامنا سيقت تسير وراءنا
وبانت خيوط الحِرْز في عنق السَّخْل

ويتبع كلبُ الدار أغنام ركبنا
ويحرسها من غدر ذيبٍ ومن نَشْلِ

وأُسرع أحيانا إلى الكلب راكضا
فتسحبني أختي فأمشي مع الرَّجْل

ويجلس من قد شاب تحت مظلةٍ

تقيه هجير الشمس وهو على البَغْلِ(١)

أرأيت إلى هذه البراعة التجسيدية؟ إن الأبيات تخلو تقريبا من أية صورة بيانية، بيد أن الصورة الكلية بما فيها من دقة اللمسات الوصفية وحيوية التفاصيل الواقعية، وما يبطّنها من وَجْدٍ هادئ لا يكاد يُحَسّ ، تعوّض عن غياب التشابيه والكنايات والاستعارات أيما تعويض .

هذا، ولا أزال أذكر الأبيات القافيّة التي وصف فيها زهير بن أبي سلمى مَتْح الماء بالناقة من البئر وكيف حاول د. محمد النويهي، بكل ما أوتي من خيال وفصاحة ومعلومات استقاها، لا أدري من أين، أن يشرح لنا في كتابه «الشعر الجاهلي - منهج في دراسته وتقويمه» ما أراد الحكيم الجاهلي أن يقوله(١) ، لكني رغم ذلك كله

---

(١) ص٧٦ - ٧٠، وحُلْنا : تحولنا، والقشّ : «العفش» في العامية المصرية، والبُعْران : ج. بعير، والجفران: ما نسميه في مصر بـ«الغُلْقَان» ، والخُرْسان: أزيار الماء . والعُطْل : خلوّ الفتاة من الزينة، والعَوْد : الجمل المسنّ ، والصَّمعة : نوع من البنادق، والمحزم : الحزام، والحَلّ : الكيروسين، والأثمد: الكحل، والمدواخ : الغليون، وداخ التتباك : دخّنه، والكوز : القوقعة المخروطية، والجُرْز : آلة تشبه «المنقرة» عندنا .

(١) انظر د. محمد النويهي/ الشعر الجاهلي - منهج في دراسته وتقويمه/ الدار القومية للطباعة والنشر/ ١٣٨/١. وعجيب بعد ذلك أن يطالبنا نقاد آخر زمن بأن نهجم على النص مباشرة!

لم أقدر على تحقيق ما قصده الشاعر ولا الناقد. أقول هذا تمهيدًا للأبيات التالية التي يصف فيها الشاعر القطري البيدار (الفلاح) وهو يرفع الماء من البئر، والتي أرفق بها من الصور والشرح ما جعلنا في غير حاجة إلى استيضاح أي شيء. يقول :

أحنّ لذاك العصر والنخل والأَثْل
وصيف به المَنْيُور يشدو على مَهْلِ
فيَطْرَب ثور الخَبّ في الخِبّ راقصا
ويمشي بحبل الدلو هونًا وفي ذلٍّ
إذا غفل الثور الذلول هنيهةً
يذكّره البَيْدار بالزجر والركل
فيسحب أشطان الطَّويّ بكتفه
ليندفق السيل الجليل من السَّجْل
فلو شاهد العبسيُّ أشطانَ بيرنا
لرقَّ لذاك الثور يشكو من الأسل(١)

(١) ص٨٤ - ٨٥ . والأثل: نوع من الشجر، والمنيور : أصله «المنجور» ، ثم قُلبت جيمه ياء، وهو بكرة كبيرة ذات أسنان لجرّ حبل الدلو من البئر، والخب : طريق يهبط من حافة البئر ينزل فيه الثور ساحبا الدلو بالحبل من قعر البئر إلى أعلى، والبيدار : الفلاح، والأشطان : الحبال، والسَّجْل : الدلو الكبيرة، والعبسي : عنترة بن شداد، والأسل : الرماح. ولا بد من التنبيه =

وقد جاء ذكر عنترة بن شداد العبسي في هذه الأبيات في موضعه تماما، فثور البيدار الذي يشكو من أشطان البئر المشبَّهة هنا بالأسل (أي الرماح) يقابل جواد عنترة الذي كان يشكو له بعبرةٍ وتحمحمٍ ما يصيب صدره وسط المعمعة من رماح شبَّهها فارس بني عبس بأشطان البئر(١).

ولابن الرومي، كما هو معروف ، مقطوعات في وصف أنواع الطعام والحلوى والفواكه فتنت العقاد والمازني وغيرهما من نقادنا ومؤرخي أدبنا المحدثين. وأذكر في هذا السياق اللوحة التي كان يعلقها في منزله أديب مصري وكتب عنها أحد أصدقائه من الصحفيين مقالاً يبدي انبهاره بها، وهي عبارة عن طبق من البيض المقلي تفنّن الرسام في تصويره وتلوينه حتى لتكاد العيون تخرج من محاجرها وتلتهمه التهاما. كما أن مخرجي بعض الأفلام ، إذا

= إلى أن الثور هنا لا يسير في خط دائري حول البئر كما هو الحال في الساقية المصرية قبل انتشار آلات الري الحديثة، بل يسير في خط مستقيم يهبط مبتعدًا عن حافة البئر حسبما سلف القول .

(١) يقول عنترة في معلقته البديعة واصفا التحامه بجمع الأعداء:

لما رأيتُ القوم أقبل جَمْعُهم	يتذامرون كررتُ غيرَ مذمَّم
يَدْعُون عنترَ، والرماحُ كأنها	أشطان بئرٍ في لَبَانِ الأدهمِ
ما زلت أرميهم بثغرة نحره	ولَبانه حتى تسربل بالدم
فازورّ من وقع القنا بلبانه	وشكا إليَّ بعبرة وتحمحُمِ

دخلت آلات تصويرهم مطعمًا من المطاعم لالتقاط أحد المشاهد، قد يتريثون إزاء الطاهي وهو يعدّ بعض الأطباق فيبدعون في إمتاع المشاهد بمنظر الطعام أثناء إنضاجه وتجهيزه للآكلين. لقد أدلى شاعرنا بدلوه في هذا المجال أيضًا، إذ تناول في أكثر من موضع من قصيدته وصف الأطعمة الخليجية، ومنها الأبيات التالية التي يتحدث فيها عما كانت أمه تصنعه لهم من فَطور يتحلب له الآن فمي رغم مرور هذه العشرات من السنين، ورغم كلمة «البلاليط» ، التي لا ولن استسيغها حتى لو مضيتُ في الطرقات حَوْلاً كريتا أرددها وأنا أهز رأسي (أو «أنوص بها» حسبما تقول اللهجة الخليجية) فعل الدراويش، إذ أين «البلاليط» بحروفها الغليظة من «الشّعرية» وخيوطها الرقيقة؟ المهمّ ، هذه هي الأبيات :

فبعد صلاة الفجر يبدأ يومنا
بحلب شويهاتٍ ، ودلّتُها تَغْلِي
ترص أباريق الفطور بمنقلٍ
به الجمر محمرٌّ ، وفي خبزنا يَصْلي
وبعد شروق الشمس نلتف حولها
ويبقى أبونا الشيخ في موضعٍ عَزْل

فــــأجلس قـــــرب النار إنْ بَرَد الشـــتـــا
ووالـدنـا فـي البـــــــشـت مـن وبـر الإبـل
وتجلس أخــــــتي بـين أمـي وجــــــدتـي
بـخـــيـــمــتـنا الملحـــاء من ســـعف النخل
وكم خـــبـــزت أمـي مُـــحَلّى وأحـــضـــرت
كــبــابا عليـــه البَــيْضُ في سطحـــه العلِّي
وحطت بلاليطا(١) حـــســـبت خـــيـــوطه
بـصــــيـنـيـــــة الإفطـار تِبْـــــرًا عـلى تَلِّ
وألقت ببـــــيض كـــالملاءة فـــوقــــه
لجُـــيْنٌ حـــواشـــيـــهـــا مـــذهَّبـــة الأصل
وجـــاءت بقُـــوطِي الجبن من عنز بيـــتنا
وغـــرشـــة ذي رطلين من عـــسل النحل
فـإن أحـضـرتْ أيضـا خـمـيـرًا وعِـرْسِـيًـا
فـــقـــد أســـرفتْ والله بل مَـــعَـــدَتْ أهلي

---

(١) لا، كله إلا «البلاليط» ، هذه الكلمة التي أحس بها واقفة في حلقي لا تريم، وإن حاولت إزاحتها بكل ما عندي من زجاجات المياه الغازية، رغم أن الوصف ممتع، والأكل شهي، والجو دافىء حنون!

ولا نشـــتـــري بيـــضـــا لإفطار أهـلنا

لأن دجـــــاج البـــــيت ركَّك فـي الظلّ

ونـأكل أحـــيـــانا جـــرادًا مـــحـــمَّـــســـا

لـه طعـــمـــة الكافـــيـــار في زمن المَحْلِ

ونشـــــرب شـــــايا مَعْ حليبٍ مـــــعطرٍ

بحـــبـــاتَ هالٍ ، والحليب لنا مَـــحْلِي(٢)

إنني لا أسـتطيع إيقـاف ريقي عن الجـريان وأنا أخط هذه السطور رغم أني قـد قلّلت من طعـامي إلى حد كبير، بل تجنبت بعض ألوانه تماما أو أكاد. بل إن قلبي ليوشك أن يقفز من صدري فرحا بهذا العطف الأمومي الذي أفتقده منذ طفولتي الأولي حين توفيت أمي في الرابعة من عمري، ثم لحق بها والدي بعد سنوات معدودات رحمهما الله. وإني لأدعو أن يطيل المولى عز وجل في عمر والدة الشاعر وأن يمتّعه بها وبعطفها رغم أنه قد صار الآن

---

(٢) ص٥٥ - ٥٨. والدّلّة : إبريق القهوة المعدني، وهو ذو منقار طويل، والمنْقَل : الموقد، ويَصْلِى : يسخّن، والكباب : نوع من الخبز عند الخليجيين، ويُنْطق : «تْشباب»، والبلاليط : الشعرية، والتبر : الذهب، واللجين : الفضة، والقُوطي: العلبة، والفَرْشة : القارورة، والخمير : نوع آخر من الخبز الخليجي ، والعِرْسى : هريسة من الأرز والدجاج، ومَعَدَ فلان فلانا : أصابه في معدته، وركّكت الدجاجة : رقدت على البيض .

زوجًا وأبًا يبذل العطف بدوره لأولاده. ولا شك أنه قد برّ بأمه لما نظم في حبها والثناء عليها هذه الأبيات الجميلة البسيطة التي تشعّ حبًا ودفئًا سيظلان يذكّران القراء بها وبصنع يديها ما بقيت لغة القرآن، ولسوف تبقى أبد الدهر رغم السكاكين التي تُسَنّ لها وتُرْسَل من وراء البحار للأذناب في الوطن العربي ليشهروها على رقبتها يريدون ذبحها، ذبحهم الله من خونةٍ سفلة مارقين!

أما القهوة فهذا بعض ما نظمه شاعرنا فيها من أبيات في «لاميته». وأصارحك ، يا قارئي، منذ البداية أنني ، مع إقامتي في السعودية ستة أعوام كاملات ومرور عامين عليّ هنا أيضًا في قطر، لم أستطع بَعْدُ أن أستلطف القهوة العربية. بل إني لا أحب القهوة التركية ولا الشاي إلا باللبن، إن كان لابد من شربهما. ومع هذا فإني قد نسيت نفوري ذاك وأنا أقرأ أبيات د. حجر في القهوة. نسيته بنفس الطريقة البسيطة التي وصف بها القهوة والتي تصل في بساطتها لدرجة السذاجة الطفولية المتناغمة مع سنه الصغيرة أيام أن كان يحمل دلتها وفناجينها ويقدمها للضيوف (أو بلغة الخليج : «الخُطّار») الوافدين على مجلس الوالد يرحمه الله. وهذه هي الأبيات، وهي لا تقل إمتاعًا عن بعض الخمريات التي تدهشني

بفنها الساحر رغم نفوري الفطري من أم الخبائث حتى لأحسب أنني لو لم أكن مسلما ما شربتُها، ورغم أن سبيل شاعرنا فيها يختلف عن سبيل شعراء الخمريات من حيث الصياغة اللغوية أو سبحات الخيال. وقد جعل الشاعر عنوانها «الضيوف» ، وسوف أنقلها كاملة لما أجده فيها من حلاوة تغطي على مرارة القهوة :

وغـــافٍ بطـرف السَّـــيْح يَجْـــزل ظلـه
فنفـــرش لـلأضـــيـــاف فـي ظلـه الجَـــزْلِ

ونسـقـيـهـمـو بالبقّ مـاء مـعطرا
ونَقْــريهـــمـــو باليــقْط والرُّطَب الخَــضْل

وصـــفــرية الحلواء تقـــبـع دائمـــا
بصـــينيـــة الخُطّار في الصـــبح والليل

فـــإن فـــرغ الخُطّار من هبش مـــا بهـــا
وحـــان ارتشـــاف القـــهـــو جـئنا بهـــا تَغْلِي

وقـــد غُلِيَتْ في دلة الخـــمـــر ســـاعـــة
على جَــمْــرِ ســمْــرٍ ، والمِشَــبّــةُ من نخل

فـقـهـوتنا ليـست من الخـمـر أصلهـا
ولا خـــمـــرها خـــمـــر على القلب والعـــقل

ومــــــا زادهـا الإقـنـاد إلا أصـــــــالـة

أرومـــــتــــهـــا تُغْــــري إلى النهل والعَلِّ

وقــــد كُــــحِّلَتْ بـالزعـــــفـــران تزيُّنًا

ويعــــــبق عطر الهَــــيْل من قُلَل الدّلِّ

يميـــــزها المســــمــــار دومًـــا بنكهـــةٍ

فــــينســــبـــهـــا لعْـــمــــان في دلّة الأهل

تدور على الأضــــيـــاف تخلب لبــــهم

عـــمــــانيــــةٌ ، لا بل يمانيـــــة الأصل

ومـــا سكروا منهـــا ، وإن لاح بعـــضـــهم

إذا هـزهـز الفنجـــان كـــالشـــارب الثـمْل

وإن آن للضـــــيف الغَـــداءُ ببــــيـــتنا

نكبنا على السَّــرُّود بالتَّــيْس والسَّـخْل

ولو لم يكن في الدار إلا غُنَيْـــــمـــــةٌ

نحـــرْنا وأكـــرمنا الضــيـــوف بلا بُخْلِ

فلم يمنع الفـــقـــرُ الرجـــالَ عن القِـــرَى

إذا الضـيف تحت الغـــاف ألفى إلى الظل

فـــإن قِـــرَى الأضــيـــاف لا شك طبـــعنا

تُوَرِّثه الأجــــــداد أصـــــلاً إلى النسل

فعاداتنا هذي نمت في خليجنا
نشأنا عليها بالمكارم والفضل
وشِبْنا وما شابت مكارم قومنا
تجدّدها الأجيال بالقول والفعل
سجايا ورثناها جرت في عروقنا
بها ينبض الشريان في هامة الطفل(١)

وإذا تجاوز القارئ المصري المعنى الذي يعرفه لـ«البقّ» و«الهبش» وفَهِمَهُما كما يقصد الشاعر، فلسوف يجد في الأبيات ما وجدته فيها من حلاوة . وحسبك بها جمالاً أني، كما قلت، أستحليها جدًا

---

(١) ص ٨٧ – ٨٩، والغاف : شجر عظيم كثيف لكنه قصير، والسَّيحْ : البراري الواسعة، والبقّ : إبريق للشرب يشبه القلة، لكن له عروة، واليقْط: طعام يُصنَّع من اللبن، والخَضْل : «اللؤلؤ» في لهجة الخليج، والصُّفْرية: طاسة ذات غطاء مصنوعة من الصُّفْر، وهو النحاس، والخُطَّار : الضيوف، والهَبْش : تناول الطعام في غير أوقات الوجبات الرئيسية، والدلة : إبريق القهوة المعدني ذو المنقار الطويل، والسَّمر : شجر صحراوي، والمِشبّة : مروحة لشبّ النار، والإقناد : ما يضاف إلى القهوة من بهارات عطرة، والشَخْل : تصفية الشراب مما به، والحثْل : الرواسب، والأرومة : الأصل، والقُلَل : الأعالي، والمسمار : القرنفل، ونكَبَ الطعامَ : غرفه من القدر إلى الصينية ، والسرّود : مفرش من الخوص مدوّر مزخرف، والقِرَى : إكرام الضيف .

رغم نفوري من مرارة القهوة العربية ومرارة ما يضاف إليها من هيل وغيره، ورغم الحاجة في عبارةٍ او اثنتين إلى مزيد من إحكام النسج. وليتنبه القارئ غير المتخصص في الأدب العربي إلى أن القهوة في أصل اللغة هي الخمر، وهذا هو السر في أن الشاعر قد سارع نافيا أن تكون قهوتهم خمرًا. وأغلب الظن أن القارئ قد لاحظ كيف جعل د. البنعلي شريان الطفل ينبض في هامة الطفل لا في قلبه. ولعل مرجع ذلك أنه طبيب، فهو يعرف أن الإدراك والإحساس في المخ والرأس كما يقول العلماء ، اللهم إلا إذا ثبت ، بعد أن يتقدم الطب أكثر وأكثر، أنهما في القلوب التي في الصدور فعلاً ، وليس مجازا كما نفهم آيات القرآن المجيد في هذا الموضوع. ترى أليس من حقنا بعد ذلك أن نجعل أحد موضوعات الشعر العربي «القهويات» مثلما هناك «الخمريات»؟ ومن البين الساطع أن في وصف القهوة مندوحة لمن يريد التفنن من الشعراء يستطيع ان يأتي فيها بالمدهش العجيب. وهذا أحرى بالمسلم من العكوف على أم الكبائر يتدلّه في هواها شعرًا رغم أنه قد يكون من أشد الناس مجانبةً لها، لكنه النزول على حكم التقاليد الأدبية. وكم لجهنم من سُبُل يساق الأشقياء فيها بسلاسل التقاليد! كذلك لا أحب أن يفوتني لفت الأنظار إلى ما في الأبيات الأخيرة من بعض العبق

الذي يسطع في شعر الفخر المجلجل عند الجاهليين ومن يتابعهم من شعراء بني أمية وبني العباس .

بقي موضوع في اللامية لا مَعْدَى عن التعرض له، وبخاصة في أيامنا هذه النَّحِسات، فقد تحدث الشاعر في اللوحة التي تصور «أيام الشباب في قطر» عن تفتح وعيه السياسي في مرحلة الدراسة الثانوية، فتعرّض للمدّ القومي المناهض للاستعمار آنذاك والذي كان يتربع على رأسه الرئيس جمال عبدالناصر، كما أشار إلى كفاح شعب الجزائر في سبيل الاستقلال ذاكرًا المناضلة المعروفة جميلة بوحريد، وشاعر الثورة مفدّى زكريا الذي زارهم في مدرسة الدوحة الثانوية وألقى عليهم قصيدة ثورية :

فلما دنا عصر الشباب تفجرت
براكين نيران يُحسّ بها عقلي
فوالله لن أنسى أحاسيس فترة
من العمر قد طاشت على الظلم والجهل
وكنّا شبابًا يرفض الضَّيْمَ والخَنَا
ونُرْعِد ثوارا نطالب بالعدل

فـــــويل لإســــــرائيل تغـــــزو ديارنا

وليس ســــوى التـــحــــرير نقـــبل بالحلّ

نـنـاصــــــــــــر فـي وهـران أبـطـال ثـورة

ونفــــخــــــر إنّ بُحَــــرِيدُ ثارت على الذل

وجـاء مــفـدَّى ينشـد القـوم صـارخـا :

«مـددنا خـيـوط الفجـر» أنْشَـدَ في الحـفل

يقـــول لنا : «قم نصنع الفـــجـــــر» كلنا

فـــــقــــمنا ولبَّــــيْنا النداء بلا مطل

خـــرجنا شــبـــابًا من مـــدارس عـــدة

نجــــمّع أمـــوالا ونهــــتف في الســــبل

بنات ونســــوان خـــــرجن بدوحــــــة

تبـــــرَّعْن للثـــوار بالحَلْي والحِــــجْل

فـــفـــاز بنصـــر الله شــعب الجـــزائر

وفـــاز بنو الإفــــرنج بالعـــار والخـــذل

وثارت دمـــــاء في الصــــدور لناصــــرٍ

إذا قـــام في مـــصـــرٍ خطيــبــا بلا مــثْل

هتــــــفنا لـه من كل فـج ومــــــسكن:

«يعــــيش جــــمـــــالٌ للعــــروبة والأهل»

فـوحـدتنا حلم ، وناصـرُ قـائد

ولا لا لإسـرائيل بالقـول والفـعل

رفـضنا بأن ننسـاق للغـرب أَذْنُبًـا

يسـخّـرنا مسـتـعـمـر الغـرب للذلِّ

عـروبتنا حـتى المحـيط تيـقظت

لنكسـر أوكـار الغـزاة مع الكبْل

فكنا شـبـابا حـالمين بوحـدة

وكنا صـغـارًا ناضـجين بلا عَـذل

فـأين شـبـاب اليـوم يا عُـرْب؟ أين هم

عن الوحـدة الكبـري وتفكيـرنا الأصلي؟[1]

لقد طرح الشاعر في أبياته هذه أسئلة مؤلمة تحتاج إلى جواب، لكننا نكتفي بآخرها، ففيه غُنْية. صحيح، أين شباب اليوم عن الوحدة الكبرى التي كان عبدالناصر يدعو لها في الخمسينات والستينات من القرن الفائت؟ لكن قد تبين لنا الأن أن الأمر في مجمله لم يكن يخرج عن الخطب والشعارات. والشاعر نفسه قد ركز في إشادته بعبدالناصر على أنه كان «خطيبًا بلا مثْلِ» ، مع أن

(١) ص ١٢٢ .

الأهداف العظيمة للأمم لا تتحقق بالخطب والشعارات بل بالجهاد الطويل النَّفَس والخطط المدروسة والتطبيقات المتأنية والمراجعة المستمرة الدائبة والعزم والإخلاص والتجرد والطموح الغلاّب الذي يخالط من القادة والجماهير اللحم والعظم ، ولا يقتصر على الحناجر والهتافات التي لا تكلف شيئا ويستطيعها كل إنسان! ثم هل تقوم الوحدة بين عدة شعوب يجهل بعضها بعضًا كما هو الحال بين شعوب العرب؟ كذلك فإني لست مع الذين يتهمون الحكام وحدهم في الوطن العربي ويبرئون الشعوب، بل أرى أن المسؤولية هي مسؤولية الجميع، والذنب ذنب الجميع. أما الإشادة بالشعوب وتصويرها في صورة ملائكية فهو كذب في كذب! إنها لا تقل سوءًا عن حكامها إن لم تزد، ويرافئها على ذلك الوهم بعض من يظنون أنفسهم مصلحين، وما هم من الإصلاح في قليل أو كثير!

إن الخطب المقعقعة التي تهاجم الاستعمار وتتوعده بالويل والنكال كما كانت الحال أيام عبدالناصر، بل إلى حرب بغداد منذ أسابيع، لا تقدم ولا تؤخر ، ولا تثمر أي طائل، ولم تفلح يوما في قتل ذبابة . بيد أن الثمرة المرجوة لن تأتي أيضًا مما يردده بعضٌ هذه الأيام من أن الحكمة في قبول الأمر الواقع والخضوع الذليل

للاستعمار. ولست أدري أية حكمة في أن يدع الإنسان نفسه ريشة في مهب الريح تسيّرها كيفما تريد. صحيح أن الحقيقة التي تفقأ عين كل مكابر هي أننا ضعفاء متخلفون في كثير من الميادين، وتفصل بيننا وبين أعدائنا آماد شاسعة في العلم والاختراع والصناعة والسلاح والدهاء السياسي والصبر على مجالدة الصعاب واقتحام العقبات والدأب والمثابرة وطول النَّفَس وحسن التخطيط والتلاحم بين طوائف الشعب وشجاعة الأمة في مواجهة حكامها واحترام الحكام لرعاياهم وقيامهم على مصالحهم، وغير ذلك من الخِلال التي لا يكون تقدُّم ولا تَقُوم حضارة بدونها. لكن ذلك لا ينبغي أن يكون مدعاة للعجز والاستسلام والرضا بالهوان والترامي على أقدام من يريدون سحقنا. ولو أن رسولنا العظيم وصحابته الكرام مثلاً قالوا هذا عند مواجهتهم لإمبراطوريتي فارس والروم ما كان إسلامٌ ولا قامت إمبراطورية وحضارة عربية، ولبقي أسلافنا بَدْوًا حفاة جفاة كما كانوا قبل أن يُرْسَل فيهم محمد صلى الله عليه وسلم. أليس كذلك؟ وبالمثل لو أن أوروبا قالت هذا يوم دعاها الداعي إلى الخروج من ظلمات العصور الوسطى لظلت هي هي أوروبا الجاهلة المتوحشة الخاضعة لاستبداد حكامها وكهّانها

الغارقة في وحل الفقر والوساخة والجوع والضياع . أليس كذلك أيضا؟ وأكتفي بذلك، فإن الكلام في هذا الموضوع يغوص في القلب كالخنجر!

التحليل الفني

أشرت من قبل إلى أن الشاعر قد انتهج في قصيدته أسلوب المزج بين الفصحى والعامية. والمعروف أن الشعر العربي من الناحية اللغوية إما قصائد مكتوبة بالفصحى من أولها إلى آخرها، أو أزجال منظومة بالعامية من بدايتها إلى منتهاها، ولم يحدث، فيما أعرف، أن مزج الشاعر في إبداعه بين الفصحى والعامية إلا في بعض الموشحات وفيما يُعْرَف في العصر الحديث بـ«الشعر الحلمنتيشي»، لكن على طريقة تختلف عن الطريقة التي انتهجها شاعرنا. ذلك أن بعض الوشّاحين كانوا يختمون موشحاتهم بخَرْجَة عامية، إلا أن هذا الضرب من الخَرْجات كان يُكْتَب كله بالعامية. أي أن العامية منحصرة في آخر جزء من الموشحة من ناحية، وشاملة له من ناحية أخرى. أما الألفاظ العامية في «لامية الخليج» فمنتشرة في القصيدة جمعاء، لكنها مع ذلك لا تشكِّل جملة كاملة واحدة، فضلا عن بيت ، بَلْهَ عدة أبيات . إنها ألفاظ متفرقة يأتي بها الشاعر بين حين وآخر مجريا عليها مع ذلك قوانين الإعراب كأنها كلمات فُصْحَوِيّة، وغرضه منها هو الرغبة في حفظها للأجيال القادمة بعد أن عصف النفط بكثير من مظاهر الحياة القديمة

وأساليبها والألفاظ المتعلقة بها، فلم تعد الأجيال الجديدة تستعمل كثيرا من هذه الألفاظ ، وربما لا تفهم معناها أيضا إذا ذُكِرت على مسمع منها .

إن حنين الشاعر إلى طفولته وصباه وذكرياتهما الجميلة هو الذي أملى عليه هذا النهج ، وللحنين إلى الماضي سلطان عجيب على كثير من النفوس . وأذكر أني بعد أن عدت من بريطانيا في أوائل الثمانينات من القرن المنصرم، وكنت قد بَعُدْت بالصبا عهدا وامَّحَى من ذهني كثير من الألفاظ التي كنت أسمعها وأردّدها في طفولتي، أَنْ وردت في كلام أحد أقاربي بالقرية كلمة «فتلة كمبريت» ، فنزلت عليَّ نزول عبارة «افتح يا سمسم» ، اذ انفتحت أبواب الماضي التي كانت مغلقة منذ زمن طويل، وارتددتُ إلى تلك الأيام البعيدة حين كنت أصنع كرات الإسفنج وألفّ عليها ذلك النوع من الخيوط الذي كان يستعمله المنجِّدون، وكنتُ قد نسيته تماما كأني لم يكن لي به عهد .

أما في الشعر الحلمنتيشي فكثيرًا ما يخلط الناظم بين عبارات كاملة من العامية (لا ألفاظ مفردة فقط) وبين مثيلاتها من الفصحى. ثم إن غرضه من ذلك هو الهزل والإضحاك، وقد يضاف

إليه انتقاد هذا الوضع الاجتماعي أو ذاك. وهو ، فيما يستعمله من العبارات العامية، يبقيها عادة مسكَّنة الأواخر على عكس شاعرنا كما أوضحنا آنفا.

ومن شواهد الخرجات العامية في الموشحات قول ابن القزاز مثلاً :

لما صدرتُ عن موقف الزَّحْفِ
غازلتُ شادنا جائر الطَّرْفِ
وقلت تابعا سنّة الظرف:
«بالحومة يا رشا من سقى الراح
عينيك الملاح»

وقول الأعمى التطيلي :

أما الإمارة فاسمع لها إذ غنتكا
«واشْ كان دهاني يا قوم، واش كان دهاني؟
واش كان دعاني نبدل حبيبي بتاني؟»

وبالنسبة للشعر الحلمنتيشي نستشهد عليه بالأبيات التالية التي كتب بها الشاعر المصري محمد الأسمر إلى صديق له أرسل إليه ولبعض زملائه أربعة خراف هزيلة فقال :

ويح عبدالعزيز أرسلتَ هِرّا ت إلينا وقلت عنها : خِرافُ

لم تُمَأْمِئْ بل نَوْنَوَتْ فضحكنا ثم قلنا : ما ذلك الإسراف ؟

أهدايا أم تلك بعض الرزايا ؟ ربّ سلِّمُ ونجّ مما نخافُ

أربعٌ أقبلتْ فقلتُ : خرافٌ ما تراه العيون أم أطياف؟

ففي هذه الأبيات نجد من الألفاظ والعبارات العامية كلمتَيْ «مأمأت» (بمعنى «ثَغَتْ») و«نَوْنَوَتْ» (أي «ماءت»)، ويمكن أن نضيف إليهما بمعنى من المعاني عبارة «نجّ مما نخاف» ، التي تذكّرنا بما كان يهتف به أهالي القاهرة حين ضرب الفرنسيون مدينتهم بالقنابل أيام حملتهم على مصر، إذ كان القاهريون يضرعون إلى ربهم قائلين : «يا خفيّ الألطاف، نجّنا مما نخاف» . ومن هذا اللون أيضا ما كتب به نفس الشاعر إلى د. سيد نوفل حين كان يشتغل كاتم سر للدكتور محمد حسين هيكل وزير المعارف آنذاك، إذ كان قد طلب منه التوسط لدى الوزير لإعفاء أحد الطلاب الفقراء من مصاريف التعليم ، لكنه تأخر في الرد عليه ، فما كان منه إلا أن أرسل إليه بالأبيات التالية :

يا سيدٌ يا جَعرّو هل أنت حقا سكرّو؟

إن كان ذلك حقا فاصنع صنيعا يسرّ

يا نوفـــلانـيَ ، قل لـي ... وأنت شـــيخ شِـــخـــرٌّ :
خُلْف الوعــود حــــلال ... في الشــرع أم هو نُكْرُ؟
يا دَلْـدَلاً قــــــد تدلـىَّ ... عـــلام لا تســتــقـــر؟
مُـــحْـــرنْجمٌ مُـــزْبَئِـــرٌّ ... مُـــهَلْضَمٌ ليس غَـــيْـــرُ

بل إن بعض الحلمنتيشيين كانوا يضمّنون قصائدهم، إلى جانب الألفاظ والعبارات العامية ، بعضا من حُوشيّ المفردات ، وقد يضمنونها أيضا بيتا أو أكثر من الشعر الجاهلي المشهور حتى يكون الهزل الذي يبتغونه حرّيفا كالفلفل الحار، مثلما فعل حسين شفيق المصري في معارضة «المعلقات» بعدة قصائد سماها : «المشعلقات»[1]. ومن معارضاته أيضا قصيدته التي عارض بها عينية الشاعر العراقي عبدالمحسن الكاظمي :

إلى كم تُجيل الطرْف، والدار بَلْقَعُ؟

أما شغلتْ عينيك بالجـزع أَرْبُـعُ؟

---

(١) وقد سبقت الإشارة إلى «لامية الحمارة» ، التي نظمها محمد توفيق الصحفي المصري الذي كان يصدر في أواخر القرن التاسع عشر صحيفة هزلية اسمها «حمارة منيتي»، فصنع هذه القصيدة الحلمنتيشية يعارض بها «لامية العجم» للطغرائي .

فقال فيها على لسان طالب وظيفة :

أفتّش في الديوان عن واحد له   نفوذ لتوظيفي، وفكري موزَّعُ
يقولون لي : هل من وسيط تَجيبُه؟   شفاعته عند الحكومة تنفع
أليس حراما أنني بشهادتي   أدور على أبوابكم أتسكّع
وغيري عشانْ محسوبكم متوظفٌ   أراه عليكم دائما يتدلَّعُ؟

ولم تكن هذه النزعة مقصورة على أمثال الأسمر وحسين شوقي المصري ومحمد توفيق ممن اشتهروا بالفكاهة الهزلية ، بل كان لكبار الشعراء، مثل شوقي ومطران ممن لم تُعْرَف عنهم ميول هزلية، مشاركات في هذا المجال. ومنها قول أمير الشعراء على لسان د. محجوب ثابت في خلافه مع سليمان فوزي صاحب مجلة «الكشكول» الهزلية :

أيشتمني سليمان بن فوزي   وبيبي في يدي ، ومعي تباقي
وتحت يدي من العمال جمعٌ   يشمّر ذيله عند التلاقي؟
تُقَاقِي ذقنه من غير بَيْض   ولي ذقن تبيض ولا تُقَاقِي
وتحلاق اللحى ما كان رأيي   ولا قصّ الشوارب من خلاقي
ألا طُزٌّ على العَيْهور طُزٌّ   وإن أبدى مجاملة الرفاق
بقارعة الطريق ينال مني   ويوسعني عناقًا في الزقاق

وكثيرًا ما داعب شوقي د. ثابت في أشعاره وتهكم بحرصه على التزام القاف في كلامه، وبمذهبه السياسي العمّالي، وبغليونه وطباقه. ومن ذلك الباب أيضا هذا الوصف الذي صوّر به خليل مطران رأس رجل أصلع :

يا معجبا تاه على صحبه   برأســـه ، بوُركَ من رأس!
فنصفه الأعلى به أجردٌ   عارٍ ، ولكن القفا مَكْسِي
يا حسنه من بَتِيناج به   تمشّي القباقيب بلا حِسٍّ
يُبَرْطِع البرغوث في ساحها   ويشرد المسكين لا يرسي

والآن إلى بعض أبيات «لامية الخليج» التي توضح أسلوب شاعرنا في المزج بين الفصحى والعامية . يقول :

وإنْ لَبِسَ الغَيْصُ الدَّيِينَ لِغَوْصةٍ

بدت حلية النسوان في عنق الفَحْلِ

فـ«الغَيْصُ» عند أهل الخليج هو الرجل الذي يغوص في البحر لجمع محار اللؤلؤ، وهي كلمة لا وجود لها، فيما يخبرنا د. البنعلي، في المعاجم العربية. ومثلها كلمة «الدَّيين» ، وهي سلّة معدنية يعلقها الغَيْص في رقبته ليجمع فيها المحار تحت الماء . ويقول أيضا :

ونقـــرأ في ضـــوء الســـراج برهبـــةٍ

وشـــعلتـــه الصـــفـــراء تشـــرب من حَلٍّ

و«الحلّ» هو زيت الكيروسين في اللهجة الخليجية، (ونسميه في مصر : «الجاز») . ويقول ثالثا عن أرجوحة العيد في صباه :

ونعلـــو حـــبـــال المَرْيحَـــان بضـــجـــة

نغنّي أغـــاني العـــيـــد نلعب في الهَـــجْلِ

ونشـــعل بالكبـــريت أعـــواد شِلَّـــقٍ

فـــتـــنـــقـــع كـــالرشـــاش أصـــواتهـــا تَتْلي

و«المريحان» أصله «المرجحان» ، قُلِبَتْ جيمه ياء على عادتهم في كـثـيـر من الكلمـات ، وإن أخـذت هذه الظاهرة تقل في الأجـيـال الجديدة المتعلمة. أما «الشِّلَّق فهو نوع من الألعاب النارية... وهكذا. فالأمـر ، كما يلاحظ القـارئ ، لا يخرج عن كلمة أو اثنتين في البيت الواحد بين الحين والحين يجري عليهما ما يجـري على سائر ألفاظ القصيدة من الإعراب .

هذا مـا صنعـه الشـاعـر في قـصـيـدته. وبادئ ذي بدء لابد أن أوضح أني ضد الدعوة إلى استبدال العامية بالفصحى بكل شراسة لما لتلك الدعوة من خطورة ماحقة على الأمـة التي ننتمي إليها، سواء

من ناحية الدين أو السياسة أو القوة الاقتصادية والعسكرية . ولست أظن الشاعر يرمي بما صنع إلى شيء من هذا ، ولكنه الحنين إلي الطفولة والصبا وذكريات الماضي الذي نراه دائما ساحرا فاتنا لا لشيء في الحقيقة سوى أنه قد مضى وانقضى ولا سبيل إلى رجعته، فتشبُّثنا به هو محاولة منا لمغالبة الفناء الذي يتربص بنا في طريق العمر وينطلق صاروخ حياتنا نحوه في حتمية لا تعرف التردد ولا التوقف .

وعلى أية حال فكثير من الألفاظ الخليجية التي استعملها الشاعر هي ألفاظ موجودة في المعاجم، فهي إذن مفردات فصيحة. وعلى ذلك فليس من حرج في استعمالها، بل إن الضرورة لتوجب علينا أن ندخلها في كتاباتنا وتآليفنا لأننا لا نعرف لها بدائل فصيحة أو لأن من شأنها إغناء اللغة بالمترادفات أو لدلالتها على دقائق وشيات للمعنى لا تؤديها الكلمات الموجودة تحت أيدينا... وهكذا، ومنها كلمته «قبقب» التي سلف الحديث عنها، و«بُوم» (وهي السفينة الشراعية الكبيرة) ، و«انسدح» (أي «استلقى») ، و«البَدّح» (نوع من السمك يصاد من الخليج، ومثله «بَياح») ، و«الدَّقَل» (وتعني العمود الذي يعلَّق عليه شراع السفينة)، و«الشَّرْبة» (إناء الشرب) ، و«طاح» (بمعنى «سقط») ، و«الطَّوىّ» (البئر) ، و«ماصَ» (غَسَل بالماء

فقط) ، و«المَنّ» (وزن يساوي تسعة أرطال)، و«نَشَد» (سأل أو طلب)، و«الهريس» (وهو لون من الطعام مكون من قمح مدقوق مخلوط باللحم) ... إلخ .

فهذا قسم من الألفاظ الخليجية التي وردت في «اللامية» ، وثمة قسم آخر يقترب كثيرًا من القسم السابق، وهو الألفاظ التي لم تذكرها المعاجم ، أو على الأقل لم يجدها الشاعر فيها، لكنها مشتقة مع ذلك من كلمات فصيحة جريًا على أصول الصرف العربي ، أو تلك التي ذكرتها المعاجم لكن بمعنى لا يبعد كثيرًا عن المعنى الذي يستعملها فيه الخليجيون. ومن ذلك كلمة «تركيبة» (ومعناها التطريز المزخرف بخيوط الذهب أو الفضة أو ما شابه) ، و«تَغبَّب» (أي دخل في ماء البحر العميق، إذ في المعاجم أن «الغُبّ» هو الإمعان في البحر، و«الماء الغِبّ» هو الماء البعيد) ، و«جُرْز» (وهو آلة شبيهة بـ«المنقرة» عندنا. ومن الواضح أنها مشتقة من «الجَرْز»، أي القطع) ، و«الحسَّان» (وهو الحلاق، وكان يسمَّى في الريف المصري إلى عهد قريب بـ«المزيِّن» ، والتزيين والتحسين من صميم عمله كما لا يحتاج إلى شرح) ، و«الحُوَّال» (وتعني المتحولين من مكان إلى آخر. وهي جمع «حائل»، اسم فاعل من «حال يحُول»، أي تغيّر وانتقل) ، و«السنبول» (وهو ذَكَر الطفل، ولا أظن القارئ في

حـاجـة إلى مـن يبين له المشـابهـة بينه وبين السنبلة أو السنبـولة)، و«الطّرّار» (وهو الشحاذ وزنًا ومعنى ، والفعل «طرَّ» معناه «شحذ»)، و«الطعـام» (نوى التـمـر، الذي تُعْلَف به المواشـي، فـهـو طعـامـهـا)، و«الفِطام» (إصبعـان من العظم يشبـهـان مشبك الغسيل يغلق بهما الغوّاص أنفه كيلا يتسرب الماء إلى رئتيه أثناء الغوص فيختنق. وواضحٌ الصلة بين معنى هذه الكلمـة ومعنى «فِطام» الموجودة في المعاجم)، و«القحفيّة» (وهي القبعـة، نسبة إلى قحف الرأس) ... وهكذا .

ونصل إلى القسم الثالث ، وهو عبارة عن ألفاظ فصيحة، إلا أن الخليجيين أبدلوا نطق حرف منها بأن قلبوا «قافه» جيما غير معطشة ، أو «جيمه» ياءً، أو أحدثوا في حروفه قلبا، أو غيروا ضبط أحدها. ومن ذلك خثّاق» (سمك الحبار ، وأصله ، حسبما يقول المؤلف ، خذّاق) ، و«لايَم» (أي لاءم) ، و«ماي» (ماء) و«مَيْهود» (مجهود، أي مرهَق) ، و«اليَحّ» (أي الجحّ، وهو البطيخ الصغير)، و«ضَوّ» (النار ، وأصلها «الضوء»)، و«بِسْر» (بدلا من «بُسْر») ...إلخ.

أما القسم الرابع فيتكون من الكلمات الأجنبية التي دخلت إلى لغة أهل الخليج ، ومنها «بُجْلِي» (المصباح الكشاف بلغة الهنود) ، و«بِشْت» (عباءة الرجال ، وقد تكون مأخوذة من الفارسية كما يقول

د. حجر ص١٤٥) ، و«بُقْشَة» (الصُّرّة ، وهي تركية) ، و«بيص السفينة» (قاعدتها، وربما كانت مأخوذة من «base» الإنجليزية حسبما ذكر ص١٤٧) و«تواليت» (وتطلق عندهم على شعر الرأس الذي يُعْتَنَى به. وأصلها الإنجليزي والفرنسي واضح) ، و«عَيْدِين» (صبغة اليود ، وهي مأخوذة من «iodine» الإنجليزية) ، و«كَنْدَل» (نوع من عروق الخشب يخمن الشاعر أنه مأخوذ من لفظ «candle» الإنجليزية ، أي الشمعة حسبما جاء في ص١٧٥) ... وهلم جرا .

وكما سلف القول فلا أظن الشاعر يرمي من وراء استعمال ما هو عامي من الألفاظ السابقة إلى استبداله بمقابله الفصيح، فإن نزعته العروبية والإسلامية وغيرته على اللغة والدين ووحدة العرب والمسلمين لا تتركنا في عماية من الأمر بأي حال . وقصيدته في رثاء السياب في آخر الكتاب الذي ألفه عنه وغير ذلك من القصائد التي نشرها في الصحف لما يؤكد هذا الذي أقول، إذ هي جميعا مكتوبة بالفصحى وليس فيها لفظة عامية واحدة، كما أن الكثير منها ينضح بالألم الشديد حزنا على حال أمة العرب والإسلام وما هم عليه من الذلة والتمزق. على أن ثمة سببا شخصيا يجعلني أتعاطف مع حنين الشاعر إلى الماضي ولجوئه من ثم إلى بعض الألفاظ المحلية، ألا وهو أنني وجدت نفسي هنا في الدوحة أحب

لهجة أهل البلد وأستعيد طالباتي ما يتلفظن به من كلمات قطرية محضة، وبخاصة ما يقلبن قافه جيما (جيما غير معطشة كما يفعل أهل الصعيد والصحراء وبعض سكان الوجه البحري في مصر) أو جيمه ياء .

وهذا ، في الواقع ، رد فعل متأخر لما كنتُ أحسّه قبلا من النفور من أية لهجة تخالف اللهجة المصرية كما أعرفها في القاهرة . لقد كنت أرى أن تلك اللهجة هي اللهجة الوحيدة المتحضرة، وهذا الشعور هو امتداد متحوّر لما كنت أومن به في طفولتي من أن لهجة قريتي هي اللهجة الصحيحة ، وما عداها من اللهجات المختلفة التي كان يتكلمها طلبة المعهد الديني الآتون إلى طنطا من القرى المجارة لهجات منحرفة معيبة[1]. بَيْدَ أني فوجئت، بعد أن مضى عليَّ بعض الوقت بالدوحة ، بتلاشي هذا الشعور، إذ أصبحتُ واسع الصدر أولاً، ثم صرت أتلذذ بسماع اللهجات الخليجية، وهو شعور لم أَخْبُرْه في السعودية، التي أمضيت فيها ست سنوات من تسعينات القرن الماضي، وإن كنت أرجح أن تلك السنوات الست قد فعلت

---

(١) كما أنني، وأنا في بريطانيا، كنت استغرب طريقة فتح الانجليز (أو بالأحرى عدم فتحهم) لأفواههم وتعويجهم لشفاههم وهم يتكلمون ، ناهيك عن طريقة الأمريكان، وهي أمعن في الغرابة!

فعلها في نفسي على نحو خفي. ثم كان حبي للدوحة رغم صغرها وحرّها في كثير من أوقات السنة هو ضربة المعول الأخيرة التي هدمت جدار النفور القديم ذاك. فهذا الموقف الجديد يفسّر تعاطفي مع الكلمات الخليجية التي ضمّنها الشاعر قصيدته والتي كانت قمينة فيما مضى أن تثير حنقي وضيقي ، وإن كنت مع ذلك أود لو أنه ، في الكلمات المحلية التي دخل عليها تحريف باعد بينها وبين وضعها الأصلي الفصيح، قد أرجعها كرة أخرى إلى الأصل الذي كانت عليه حتى يكون أسلوب القصيدة ماءً واحدا . أقول هذا رغم أني أتوقع الجواب بأنه لو فعل ما أريد لضاعت لذّته وفات عليه غرضه من تعريف الأجيال الجديدة بما كانت عليه لهجتهم الخليجية في الحقبة التي شهدت طفولته وصباه. وهكذا يرى القارىء كيف أن الإنسان في مثل هذه القضايا لا يستطيع أن يصل مع الطرف الآخر إلى حلٍّ سواءٍ يرضى كلا الجانبين .

وبالمناسبة فقد كان للعرب لهجاتهم القبلية منذ ما قبل الإسلام إلى جانب اللغة الفصحى التي يصطنعونها حين ينظمون شعرًا أو يخطبون في عكاظ وغيره من الأسواق والمواسم . وقد كان بعض هذه السمات اللهجية يتسلل إلى أشعارهم من حين لآخر، وهو ما لا يقع بعيدًا مما نحن فيه الآن ، إلا أن ثمة فارقا مهما بين الأمرين

مع ذلك، إذ لم يكن العرب (فيما أظن) ينظرون إلى لهجاتهم كما ننظر نحن اليوم إلى العامية بوصفها مستوى من الكلام ينبغي اجتنابه في الكتابة والإبداع الأدبي خوفًا من تهديده للفصحى، فلم تكن قواعد الفصحى قد حُدِّدت بعد، بل كان مرجع الأمر إلى السليقة . كما أن الشاعر القديم، باستعماله بعض الخصائص اللهجية لقبيلته، لم يكن يقصد ما قصده د. البنعلي من الحفاظ على ما اندثر أو كاد من ألفاظ محلية، بل كانت مثل تلك الألفاظ تتسلل إلى شعره تسللاً دون أن يشعر أنه أتى أمرا غريبا .

وتحفل كتب النحو بشواهد من هذه الاختلافات اللهجية سواء ما تعلق منها بالإعراب أو ببناء اللفظة المفردة: ومنها على سبيل التمثيل الشاهد التالي :

تزوّد منا بين أذناه طعنةً

دعتْه إلى هابي التراب عقيم

حيث قال الشاعر: «أذناه» بالألف رغم أنها مضاف إليه، ومن ذلك أيضا :

لو كنت مرتهنا في القوس أَفْتَنَنى

منها الكلام وربّانيّ أحبار

بإدخال همزة على الفعل «فَتَن» ، وهي لهجة تميم ، على حين أن لهجة قيس تُعَرّيها عن هذه الهمزة[1]. ومن تلك الشواهد أيضا البيت التالي الذي تحولت فيه همزة «أَنْ» عَيْنًا ، وهي لهجة تميم أيضا :

أَعَنْ ترسَّمْتَ من خرقاءَ منزلا

ماءُ الصبابةِ من عينيك مسجومُ؟[1]

كذلك فنحن نقول في الفصحى : «بَقِيَ» و«فَنِيَ» ، لكن بعض العرب كانوا يقولون : «بَقَى» و«فَنَى» بفتح القاف والنون تباعا ، ومن شواهد الفعل الأول قول الشاعر :

هل ما بَقَي إلا كما قد فاتنا

يومٌ يكرّ ، وليلةٌ تحدونا؟

ومن شواهد الثاني قول زهير :

تربَّعَ صارةً حتى إذا ما

فَنَى الدحلان عنه والإضاءُ

(١) انظر د. فتحي عبدالفتاح الدجاني/ لغات العرب وأثرها في التوجيه النحوي/ مكتبة الفلاح/ الكويت/ ١٤٠١هـ - ١٩٨١م/ ٥٣. وشبيه بذلك إدخال الهمزة على الفعل «حَرَم» ليصبح «أَحْرَم» كما جاء عند شاعرنا في أحد أبيات «اللامية» .

(١) المرجع السابق / ٥٦ .

وكثيـر من الخليـجـيين الآن يبـدلون كـاف المخـاطبـة شـينا ، وهـي لهجة بني أسد . قال شاعرهم :

فـعـيناشِ عـيناها، وجـيـدُشِ جيـدها

ولَـوْنُشِ، إلا أنهـــا غـــيـــر عـــاطـــلِ

وقد وردت الإشـارة إلى هذه اللهـجـة في المدخل اللغوي لـ«لاميـة الخليج»[1]، وبالمثل كان في العرب من يقول «نَعِم الأمرُ الفلاني» بدلا من «نِعْمَ» ، ومنه :

مـــا أقـــلَّتْ قـــدمـــي أنهـــم

نَعِم الســـاعـــون في الأمـــر المبُـــرّ

وكل العرب تقـريبا الآن يسقطـون في أحاديثهم «أنْ» قبل المضارع إذا سبقـه الفعل «قَدَر» أو «استطاع» أو «أمكن»... إلخ، ومن شـواهد ذلك في الشعر القديم قول طرفة بن العبد :

ألا أيهـذا الزَّاجـرِي أَحْضُـرَ الوغــى

وأن أشـــهـــد اللذات هل أنت مُـــخْلِدِي؟[2]

وكـان مـن العـرب أيضـا مـن يعـرب كلمـة «سنين» كإعـراب «حين»،

---

(١) ص١٤ - ١٥ .

(٢) وقـد التـقطت عـيني قـول الشـاعـر في «اللاميـة» : «هَمَّ يسـجُـد» (البـيت ٥٤٥/ص٩٣) ، و«تودّ تصافح» (البيت ٦١٧/ ص٩٩) .

وهو ما فعله شاعرنا عدة مرات في «لاميته» على ما سنوضح في موضع لاحق من هذا الكتاب. ومن شواهد الشعر القديم البيت التالي :

دعانِيَ من نجدٍ ، فإن سنينه لَعِبْن بنا شِيبًا وشَيَّبْننا مُرْدا

ومن اللهجات القديمة كذلك قولهم : «الَّذُونَ» في حالة الرفع ، مع قَصْر «الذين» على النصب والجر . قال الشاعر :

نحن الّذُون صبّحوا الصباحا يوم النُّخَيْل غارةً ملحاحا

وكان بعضهم يقول : «ذُو» بدل «الذي»، ومنه الشاهد التالي :

فإن الماء ماء أبي وجَدّي وبئري ذُو حَفَرْتُ وذو طَوَيْت

وإذا كنا الآن في الفصحى ننصب اسم «إن» وأخواتها ونرفع خبرها، فقد كان لبعض العرب قديما لهجة تنصب الاسم والخبر جميعا في هذه الحالة كما في قول الشاعر :

إذا اسْوَدّ جنح الليل فلْتَأْتِ ولتكن خُطاك خفافا. إن حُرَّاسَنا أُسْدا

كذلك فإذا كنا نفتح عين «مع» لقد كان بعض العرب يسكنونها. قال شاعرهم :

قريشي منكمو، وهواي مَعْكم وإن كانت مودّتكم لِماما

وقد وردت في عدة مواضع من اللامية ساكنةً أيضا... إلى آخر أمثال هذه الشواهد ، وهي مبثوثة في كتب اللغة والنحو لمن يطلبها.

● ● ●

ومن ناحية الموسيقى فقد اختار الشاعر لقصيدته بحر الطويل مثل «لامية الشنفري»، وبناها على رَوِيّ «اللام» المكسورة مثل «لامية الطغرائي»، أي أنه أخذ الوزن من إحدى اللاميتين ، وحركة حرف الرويّ من الأخرى. وكما هو واضح فالقصيدة تقليدية في وزنها وقافيتها، إذ تجنَّبَ صاحبُها النَّظْمَ على طريقة شعر التفعيلة، كما ابتعد عن نظام الموشحات وما يشبهه من الأشكال الشعرية، ورجع إلى أقدم أشكال القصيدة العربية اعتزازًا منه بالتراث القديم بل إيمانا بأن القصيدة العربية التقليدية هي الشعر الحق[١]. وكاتب هذه السطور، وإن لم يذهب مع الشاعر إلى آخر الشوط في موقفه، يرى مع ذلك أن دعاوى أنصار الشعر الجديد[٢] بأن القصيدة

(١) يقول الشاعر في الفصل الأول من كتابه «معاناة الداء والعذاب في أشعار السياب» (المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث بقطر/ ٢٠٠٣م/ ١٢) : «شغفت بالشعر العربي العمودي الأصيل الذي أبعدني عن تذوق الشعر الحديث ونفّرني من قراءته» .

(٢) ودعنا الآن من جعجعات ما يسمونه: «قصيدة النثر»!

التفعيلية هي وحدها الشعر كل الشعر وأنها قد نسخت الشكل التقليدي للقصيدة العربية إلى غير رجعة بعد أن ثبت فشله (كما يقولون) في التعبير الصادق عن رؤى الشعراء وأحاسيسهم، وجاء شعرُ التفعيلة كالمهديّ المنتظر فأنقذ الموقف، هي زعم بل وهم كبير، إذ إن الشكل الجديد هو مجرد شكل من الأشكال الشعرية التي اتخذتها القصيدة العربية على مدار تاريخها الطويل، وليس هو الشكل المناسب الوحيد. بل إن الشكل القديم لهو أقدر في التعبير عما يمور في عقل الشاعر وقلبه وضميره، وأقوى في إثارة المتلقي والاستيلاء على أذنه وأحاسيسه بل كيانه أجمع . وشهادة التاريخ خير برهان على ما نقول، إذ أين القصائد التفعيلية التي يحفظها القارئ العربي ويعتز بها ويرددها في المواقف المختلفة ؟

لقد قيل كلام كثير عن أن البيت والقافية في القصيدة القديمة هما اللذان يسيّران الشاعر لا العكس. وهو كلام غير صحيح، فإبداعات الشعر القديم والجديد معا تحت أيدينا، وفي كل منها هذا وذاك، والعبرة بقوة الموهبة أو ضعفها. بل إن هذا العيب موجود حتى عند كبار الأسماء في الشعر التفعيلي رغم التفلت الواسع من قيود الوزن والقافية، وهي القيود التي على أساسها يتميز الشاعر العبقري عن غيره، ولا يمكن قيام فن حقيقي من

دونها ، وإلا لكان في طوق الناس جميعا أن يكونوا شعراء ! ومن هنا يمكننا أن نفسّر كثرة عدد الذين يكتبون الآن ما يسمَّى بـ«قصيدة النثر» ويدافعون عنها مدافعة المستميت، شأنهم شأن الطالب الفاشل الذي يضيق بالامتحانات وصعوبتها ويريد أن ينتقل من صف إلى الصف الذي يليه انتقالاً آليا . وقد انتهى شعر التفعيلة سريعًا إلى الغموض والتصلب والخواء الفكري والشعوري والنضوب الموسيقي فصرنا أمام كثير من نماذجه كمن يلوك كتلاً من خشب! وأعتقد اعتقادًا قويا أن الشعراء سوف يعودون فيتوسعون في النظم على الشكل التقليدي الذي أثبت طوال ستة عشر قرنًا قدرته على حضانة الإبداع الشعري بكل ألوانه وأطيافه وأصواته وأشكاله وموضوعاته، على حين أخذ الشكل الجديد يلفظ أنفاسه ولم يمر عليه إلا بضعة عقود من الأعوام[1] .

ولنعد إلى ما كنا بصدده من الحديث عن «لامية الخليج» . وليس

---

(١) يجد القارئ شيئا من التفصيل لرأيي في الشعر الجديد في الفصل الذي خصصته لتحليل قصيدة صلاح عبدالصبور «أحلام الفارس القديم» في كتابي «في الشعر العربي الحديث – تحليل وتذوق» (مكتبة زهراء الشرق/ ١٤١٨هـ – ١٩٩٧م/ ١٨٣ وما بعدها) ، وكذلك في الفصل الثالث من كتابي «مناهج النقد العربي الحديث» (مكتبة زهراء الشرق/ ١٤٢٤هـ – ٢٠٠٣م/ ١١٢-١١٦) .

من شك في أن قصيدة بهذا الطول وعلى ذات الرويّ تدل على طول نفس في النظم رغم ما صرّح به الدكتور البنعلي من أن نظمها قد استغرق منه عدة سنين. فطول النَّفَس لا يعني بالضرورة أن الشاعر لا بد أن ينتهي من قصيدته دفعة واحدة، إذ إن ذلك نادر الحدوث ولا يقع إلا في القصائد القصيرة عادة، بل يعني ألا يملّ أو ينوء بعبء قصيدته فيفرغ منها سريعا وينصرف عنها إلى غيرها من شؤون الحياة. على أننا، حين نقول ذلك، لا نستطيع أن نَغْفُل عن الصعوبة التي كان على شاعرنا أن يواجهها في توفير القوافي لكل هذا العدد الهائل من الأبيات، وبخاصة أن القصيدة تدور حول موضوعٍ جدٍّ محدود وأنها لم تُنْظَم تحت ضغطٍ من دفقة عاطفية حادة أو سبحة خيالية عنيفة تطير به إلى أعالي السماء، بل أقبل صاحبها عليها، كما هو واضح من كلامه في المقدمة[1] ، وهو حاضر الوعي والإرادة والتصميم، مما ساعده على المثابرة في نظمها على مدى ذلك الزمن الطويل. من هنا رأينا الشاعر يكرر عددا من ألفاظ القافية، وبخاصة حين يتقارب المعنى والشعور. إن للنَّفْس البشرية طاقتها، ولا بد من وقت يأخذها الإعياء فتُسْتَنْزَف وتحتاج إلى شيء من الراحة إلى أن تستجم وتستعيد نشاطها وحيويتها.

(١) ص ٥ وما يليها .

ومن الطبيعي أن يضعف أداؤها في مثل تلك الظروف ، وكلنا قد جرّبنا ذلك الضعف في هذا النشاط أو ذاك من نشاطاتنا العقلية أو النفسية أو الخلقية أو الجسمية. وقد زاد من صعوبة الأمر أن الأغلبية الساحقة من ألفاظ القوافي في القصيدة هي أسماءٌ ثلاثية أو أفعالٌ مضارعة على وزن «يفْعل». فمن الطبيعي أن تضيق المسالك على من يلتمس مئات الأسماء والأفعال التي من هذا الشكل ليختم بها أبيات قصيدته .

ومن ألفاظ القوافي التي تكررت في اللامية : «السهل والأزْل والجَـزْل والشَّغْل والخَطْل والعَـذْل، والأصْل والظلّ والطفْل والأهل والفضل، وعقلي ومثْلي ولَيْلي وتَبْلي، وتَصْلي ويُسْلي»، لكن هذه القوافي رغم ذلك قد وقعت متباعدة في القصيدة . وإذا كانت خمسة أبيات متتابعة قد انتهت كلها رغم ذلك بكلمة «النّحْل» (وهي الأبيات ٩٤ – ٩٨) فلا بد من المسارعة إلى القول بأن معنى هذه الكلمة في كل بيت يختلف عن معانيها في الأبيات الأُخَر. وهذه هي الأبيات المقصودة، وقد وردت ضمن اللوحة التي صور فيها شاعرنا الكُتّاب والتلاميذ الذين يتعلمون فيه القراءة والكتابة وحفظ القرآن على يدي المطوِّع[1] :

(١) وهو ما نسميه في مصر بـ«الفقِي» أو «سيّدنا» .

ولم أرتبك كل الشـــهـــور التـي تلت

لأحـــفظ من أم الكتـــاب إلى النَّحْلِ

فما عضّني الثعبان في الفصل مرة

ولا كفُّ أســتـــاذٍ ولا لســعـــة النَّحْلِ

وعلمني حَـــرْفَ الهـــجــاء مطوِّعي

بتكراره في النطق والنسخ والنحل

ســأشكر أســتـــاذي بشـــعـــرٍ مميّـــزٍ

وشـعـري أصـيل من شـعـور بلا نحل

له نِعَمٌ جَلّت إذا عُـــــدّ نُحْلُه

وتدريسنا القــرآن فـــاتحـــة النَّحْلِ[1]

وهذه الأبيات هي ، من ناحية أخرى، شاهد على سمة من سمات أسلوب الشاعر ، ألا وهي حبّه للجناس كما سنوضح لاحقا .

ويسمي العروضيون اشتراك بعض القوافي في لفظة واحدة : «الإيطاء» ، وهم لا يحرّمونه، ولكنهم في ذات الوقت يفضلون أن تتباعد الأبيات التي فيها إيطاء، وإن لم يُجْمِعوا مع ذلك على عدد الأبيات التي ينبغي أن تفصل بين كل بيتين توحّدت فيهما لفظة

(١) ص ٣٩ - ٤٠ .

القافية: فمن قائل إنه ثلاثة، ومن قائل إنه سبعة ، ومن قائل إنه عشرة، ومن قائل إنه خمسة عشر، ومن قائل إنه عشرون. ورغم هذا فمنهم من لا يجد بأسًا في تتالي بيتين بينهما إيطاء . ثم إنهم عادوا فاستَثْنَوْا من ذلك كله القوافيَ التي تختلف معاني ألفاظها[1] كالأبيات الخمسة الماضية .

غير أن لسليمان البستاني موقفًا خاصا في هذه المسألة ، فقد حرص (كما أخبرنا في مقدمة ترجمته الشعرية لـ«الإلياذة») ألا يكون فيها إيطاءٌ البتة لشدة نفوره منه ، وهذا كلامه نصا : «وأما تكرار القافية فليس من مذهبي، وإن أجازه العروضيون، فلم أستبحه في النَّظْم ولم أكرر قافية واحدة في كل الإلياذة بلفظها ومعناها، طالت القصيدة أو قصرت»[2] . ولا شك أنه كلما خلت القصيدة من الإيطاء كان أفضل، إلا أنه لا ينبغي أن ننسى أن البستاني كانت أمامه مندوحة تسهّل عليه الالتزام بتجنب الإيطاء ،

---

(١) انظر مثلا، د. عبدالعزيز نبوي / الإطار الموسيقي للشعر- ملامحه وقضاياه/ الصدر لخدمات الطباعة/ ١٩٨٧م/ ٣٨٥-٣٨٦، وإن كان هناك من لا يستثني هذه الحالة (انظر محمود مصطفى/ أهدى سبيل إلى علْمَي الخليل/ ط٢٢/ مكتبة محمد علي صبيح/ ١٤٠٢هـ - ١٩٨٢م/١٣٢) .

(٢) سليمان البستاني / إلياذة هوميروس معرّبة نظمًا/ دار المعرفة/ بيروت/١/١٠٠ .

إذ كان يغير القافية بل كان يغير البحر الشعري أيضا كل عدة أبيات، فأعفى نفسه من مشقة البحث عن لفظة جديدة لقافية كل بيت على مدى مئات الأبيات، وإلا فإني لعلى يقين أن موقفه كان سيختلف في تلك الحالة. بل لقد قال هو نفسه ذلك أثناء حديثه عن عدم استغناء الشعر العربي عن القافية، إذ ذكر أن العربية لغة قياسية رنانة، وفيها من القوافي المتناسبة ما يتعذر وجود نظيره في سائر اللغات، ومن هنا فإذا اقتصر الإفرنجي على صياغة شعره علي ما يشبه الرَّجَز عندنا بحيث يكون لكل شطرين تقفية تختلف عن تقفية كل شطرين آخرين، أو إذا عرَّى قصيدته كلها عن القافية تماما، فله العذر في ذلك كل العذر لأن هذه طبيعة لغته، بخلاف الشاعر العربي، الذي ما إن يفتح باب القوافي حتى تنهال عليه انهيال الغيث . ثم ختم هذا الكلام قائلا إن الشاعر «إذا انحبست عليه القوافي فإنها لا تنحصر إلا لقِصَر باع أو لقَرْع بابٍ ضيق أو لتجاوزه الحد في إطالة القصيدة المنظومة على قافية واحدة»[1] ، وهذا، في الواقع، رأي منصف تماما .

كذلك يلاحَظ في بعض قوافي «اللامية» أنها قواف معجمية، ومنها : «عُصْل، وغَطْل، وأَطْل، وثَعْل، ومَذْل، وهَجْل، وحَضْل».

(١) المرجع السابق / ٩٥/١ .

والسبب هنا هو نفسه السبب في كثرة الإيطاء فيها، ألا وهو طولها الشديد الذي لا أعرف قصيدة أخرى في الشعر العربي تلتزم نفس القافية والوزن من مطلعها إلى ختامها قد طالته كما قلت. وبهذه الألفاظ المعجمية يكون الشاعر قد جمع في «لاميته» بين المفردات العربية القديمة والكلمات العامية التي يرددها الناس في كلامهم اليومي .

وبالمثل توجد في القصيدة بعض قوافٍ اعتراها سناد الردف مما لا يرفضه العروضيون، وإن آثروا خُلُوّ القصيدة منه[1]، بيد أن ذلك قليل جدا في «لاميتنا»، إذ ليس فيها ، على طولها الشديد ، إلا الأبيات التالية :

نرى ديرة الريّان تلمع قربنا — ولسنا نرى الإنسان في خلوة الزُّولي[1]

● ● ●

وأمّا غَدا المسكينِ إذ كنتُ طالبا — فما كنت أهواه، وما كان يحلوُ لي[2]

● ● ●

فنسحبها للسِّيف في كل لحظةٍ — نصيد بها الهامور والشِّعْم والسُّولي[3]

---

(١) انظر محمود مصطفى / أهدى سبيل إلى علمي الخليل/ ١٣٦ - ١٣٨ .

(١) البيت ٥١/ ص٣١ . (٢) البيت ٢٦٩/ ص٥٧ .

(٣) البيت ٧٨٩/ ص١١٤ .

• • •

فمـا عـرف الأطفـال بُومًـا وبغلةً ولا كانة السلطان أو موقع الزُّولي[1]

كمـا أن الشـاعـر قد اضطـر في بعض القـوافي إلى أن يحـوّل ياء النسـب المشـدّدة وما يشبهها إلى ياء مدّ، مثل :

وأدخلني في مـجلس الجـار عـمٍّـه وكان أبي في الصدر في بشته الكُحْلي

ومـا الصـدر إلا دِفعة من عـريشـهم وقد جلس الشُّوّاب في نصفه القبلي[2]

• • •

وبينهم الحَـسّـان جـاء ببِـسـمـةٍ وأخرج لي البُرْمَيْت من جيبه السفلي[3]

• • •

تُلاصُ على فكّي كـقـارٍ مـراهمٌ فيضحك خلاّني على ساطري المطْلي[4]

• • •

وسـيـارة سـارت بنا فـي شـوارعٍ تمرّ على الأسواق والمطعم الدولي[5]

• • •

فـأين شـبـاب اليـوم يا عُـرْبُ، أين هم

عن الوحدة الكبرى وتفكيرنا الأصلي؟[6]

وهناك ملحظ آخر في «اللامية» وهو ما يسمى بالضرورات (أو

---

(١) البيت ٩٩٦/ص١٣٦ .

(٢) البيتان ١٠٨ - ١٠٩/ ص٤١ .

(٣) البيت ١١٥/ص٤٢ .

(٤) البيت ٧٢٠/ ص١٠٨ .

(٥) البيت ٧٥٢/ص١١٠ .

(٦) البيت ٨٤٦/ ص١٢٢ .

الضرائر) الشعرية. ومما لا ريب فيه أن الشاعر حين ينظم قصيدة فإنه لا يأتي عملاً عاديا سهلاً بل أمرًا تحيط به القيود والحواجز ، وهي قيود الوزن والقافية. إنه أشبه بمن يمشي على حبل معلق في الهواء ، فسيره محفوف بالصعوبة. إلا أن هذه الصعوبة هي نفسها سبب من أسباب نشوته ومَجْلًى من مجالي إظهار عبقريته، إذ تمنحه الفرصة لاقتحام العقبات وإثبات جدارته وفرادته، وإلا كان بوسع كل إنسان أن يصير شاعرًا. ومن ناحية أخرى فإن هذه العقبات والانتصار عليها، أي التعامل معها على نحو يبدو الأمر معه للمتلقي طبيعيا وعاديا تماما ، هو الذي يكفل للشاعر تقدير الجمهور له وإعجابهم بشعره وافتتانهم بعبقريته. لكن هذه العقبات تقدم في ذات الوقت عذرًا للشاعر إذا أتى أثناء مشيه على الحبل المعلق في الهواء (ولا بد أنه سيأتي) بعض التصرفات التي لا يأتيها السائر المطمئن على الأرض والتي إذا أتاها استُهْجِنَتْ منه. فقيود الموسيقى الشعرية من وزن وقافية تقوم إذن بوظيفتين في ذات الوقت : إيجابية ، إذ توشِّي معانيَ الشاعر بغلالة فاتنة باهرة ليست لها في الكتابة النثرية، وسلبية تعطيه العذر إذا خرج على بعض القواعد اللغوية، وهذه هي «الضرورات الشعرية».

لكن هذه الضرورات ليست مفتّحة الأبواب على مصاريعها، بل هي محصورة في بعض المخالفات الصغيرة كقَطْع همزة الوصل أو العكس، وتشديد المخفّف أو العكس، واختلاس المد أو العكس، وتنوين الممنوع من الصرف، وعدم إظهار الفتحة على المضارع المعتل الآخر بالياء أو بالواو في حالة النصب، أو تسكين هاء «هو» أو «هي» إذا كانت في وسط الكلام... إلخ[1]. فما هو وضع «اللامية» من هذه الناحية ؟ إن القصيدة طويلة شديدة الطول كما قلنا مرارًا، ومن ثم فالحاجة إلى الرُّخَص قد تكون أقوى فيها من غيرها من القصائد التي لا تزيد على بضع عشرات من الأبيات ، وهي الأغلبية الطاغية بين القصائد العربية، ودعنا من ضيق المجال أمام شاعرنا كما أوضحنا من قبل .

وقد نظرتُ فرأيت أن الرُّخَص التي أتاها الشاعر تكاد أن تنحصر في قَطْع همزة الوصل (وبالذات في عدد من الأسماء العشرة المعروفة لدارسي الصرف[1])، وصَرْف الممنوع من التنوين، وعدم إظهار الفتحة على المضارع الناقص والاسم المنقوص المنصوبين. ومن الضرب الأول نسوق الشواهد التالية:

فلما انجلى للعين ما كنتُ جاهلاً علمتُ بأن القوم إستسهلوا جهلي[2]

(1) وهي : «اسم، وابن، وامرأة، واثنان، واثنتان... إلخ» .
(2) البيت ١٣٢/ ص٤٣ .

تحنّ إلى الماضي وقد شاب إبنها وفي عيشها يسرٌ فتنأى إلى الأصل(١)

• • •

فيـاربّ، إرحـمـه وكـفّـر ذنوبه بعطف وتشجيع على العلم والفضل(٢)

فـوالدكم يا صـاح درّس أوّلاً قواعد علم النحو كالإسم والفعل(٣)

• • •

أبو الطيّب المشهور خُلِّد إسمه على بابها كالشمس شَعَّتْ على السُّبْل

إذا المتنبي البحر إسمًا لمعهدي فهل عجبٌ أن أحفظ الشعر في الفصل؟(٤)

على أن تحويل همزة الوصل إلى قطع قد احتل في بعض المواضع صدر جملة القول مما قَوِّي معه العذر للشاعر ، إذ بدت الهمزة كأنها في أول جملة مستأنفة حيث لا مفر من إظهارها حينئذ . ومن ذلك قوله

فصُبْحًا أتى عبدالرحيم مناديا بأن أبي قد قال : إِزْفُرْ لنا نَجْلي(٥)

وقوله أيضا :

---

(١) البيت ٢٨٨/ ص٦٠ .

(٢) البيت ٦٦٠/ ص ١٠٢ .

(٣) البيت ٦٠٤/ ص ٩٨ .

(٤) البيتان ٦٩٨ - ٦٩٩/ ص١٠٦ .

(٣) البيت ١٠٣/ ص٤١ .

فقال أبي: أُطْلُبْ من القوم عفوهم   ومن ربنا الغفرانَ عن زلة الدَّجْلِ(1)

ومن الضرب الثاني يمكن أن نورد الأمثلة التالية :

صفاء السماء، والنجوم لوامعٌ   ترافقنا فوق التلال وفي السهل(2)

● ● ●

وسُقِّف بالمنقور فوق كنادلٍ   وصُبَّ عليه الطين من حوطة النخل(3)

● ● ●

فأكْسبُ منها خبرة ومعارفًا   توسّع آفاقي وتنقص من جهلي(4)

● ● ●

وأَسْدَلَ شعر الرأس فوق سوالفٍ   ولمَّعه بالدهن أو قطرة الحَلِّ(5)

● ● ●

ألا تَذْكُرا لما لبسنا ملابسًا   كما يلبس الإفرنج غَصْبًا عن الأهل؟(6)

● ● ●

وما كنت أسْحِي كشَّةً أو بَسَايلاً   ولم يترك الحَسَّان شَعْرِيَ للرَّسْلِ(7)

---

(1) البيت ٣٧١ / ص٦٨ .

(2) البيت ١٧٧ / ص٤٧ .

(3) البيت ٣٣٥ / ص٦٤ .

(4) البيت ٣٥٧ / ص ٦٦ .

(5) البيت ٤٤٦ / ص ٧٧ .

(6) البيت ٦٣٣ / ص ١٠٠ .

(7) البيت ٩٨٣ / ص ١٣٥ .

والملاحظ أن معظم الأمثلة التي تنبهت إليها في اللامية من هذا الضرب قد وقعت في آخر الشطر الأول مما يقلل من انتباه الأذن لها، إذ تتلاشى مع تلاشي الشطر، كما أن أغلبها ينتمى إلى صيغة منتهى الجموع، التي كثيرًا ما تجيء منوَّنة في الشعر حتى عند شعراء الجاهلية أنفسهم[1] .

وننتهي إلى الضرب الثالث من رُخَص الشعر التي استُعْمِلَت في «اللامية»، وهو عدم إظهار الفتحة على ما كان آخره من الأفعال أو الأسماء ياء قبلها كسرة. ومن ذلك قول الشاعر في الأبيات التالية :

لقد آن أن أُطْرِي فقيرًا بلا أَهْلِ يطرّ على البِيبَان يطلب من أهلي[2]

• • •

فـزعّلتـهُ منّي فـسلَّ عـقـاله ليهوى بها فوقي فصالحَنا خِلِّي[3]

• • •

قضى الله أن يأتي عبورا بدوحةٍ فعُيِّن فيها للشريعة والعدل[4]

---

(١) انظر د. عبدالعزيز علي سفر/ الممنوع من الصرف في النحو العربي/ مجلس النشر العلمي بجامعة الكويت/ ٢٠٠٠م/ ٦٩٦ وما بعدها حيث يوجد جدول بعدد المرات التي وردت فيها هذه الصيغة في أشعار عدد من مشاهير الجاهليين والمخضرمين والتي بلغت نحو مائة وخمسين شاهدا .

(٢) البيت ٥١٩ / ص ٩٠ . (٣) البيت ٦٢٦ / ص ١٠٠ .

(٤) البيت ٩٤٧ / ص ١٣٢ .

بلغتَ أعالي العلم والحلْم والتقى وعشتَ سنين العُسْر والجدب والمحل(١)

● ● ●

كأن ليالي الأمس بالأُسِّ أشّرتْ ليصمت من في الأرض في ظلمة الليل(٢)

وذلك فضلا عن تسكينه الحرف المتحرك قبل الأخير من الاسم كما في «السُّبْل» ، أو تحريكه إذا كان ساكنا كما في «البَحَر»(٣) ، وهو كثير عنده .

ومما يلفت النظر في العنصر الموسيقي في «اللامية» تلك التقسيمات التي جزّأ الشاعر بيته في بعض الأحيان إليها، مما أبرز الإيقاع فيه مثلما هو الحال في الشواهد الآتية :

فيا نور عيني، أين صبحي من الدجى؟ ويا ويح نفسي، قد ندمتُ على القتل(٤)

● ● ●

فتَسْمِته حينًا ، وترخيه تارةً وترفعه طورًا، وتُدْنيه للأصل(٥)

● ● ●

فقرَّ بها عينًا، وذاق بها كَرًى فأنْعِمْ بها دارًا، وبالجود في الأهل(٦)

---

(١) البيت ٩١٠ / ص ١٢٩ . (٢) البيت ١٠١٥ / ص ١٣٩ .
(٣) البيتان ٧٥٦، ٧٨٦ / ص ١١٠ ، ١١٣ .
(٤) البيت ٢٢٧ / ص ٥٣ . (٥) البيت ٨١٢ / ص ١١٨ .
(٦) البيت ٩٥٤ / ص ١٣٢ .

• • •

فإسمك مشهورٌ، وأصلك شامخٌ رِفْدك من جودٍ ، وحكمك بالعدل
وكنزك من كُتْبٍ، ووعْظك من تُقًى وحُبُّك من دين، وحَبُّك من وصل[1]

لكن تلك التقسيمات ، فيما لاحظتُ ، قليلة. كذلك لاحظتُ أنه لم يقع في القصيدة تدوير بين أي شطرين، إذ لم يحدث في أي من الأبيات التي تجاوزت الألف ببضع عشرات أن انتهى الشطر الأول دون أن تنتهي معه آخر كلمة فيه. وهي ملاحظة أذكرها كما هي وأقتصر على ذلك.

وجريًا على عادة كثير من الشعراء القدامي في افتتاح قصائدهم بشيء يوطئون به للولوج فما يريدون الحديث عنه كالوقوف علي الأطلال مثلاً، أو وصف الخمر وما تفعله بالنفس، أو النَّسِيب بالحبيبة، نرى شاعرنا يفتتح لاميته بالشكوى من التسهيد. إنه لا يستطيع أن ينام، ولا يستطيع كذلك أن يجد ما يسلّيه ويدفع عنه غائلة السأم. وليس ابتداء الشاعر قصيدته بالحديث عن سلوّ النوم لعينه بِدْعًا في الشعر العربي، فإن في أشعار الجاهليّين ما يبتدئ مثل هذا الابتداء. وقد اقترحت على أحد تلامذتي ذات مرة أن تُسَمَّى مقدمات تلك الأشعار التي يديرها أصحابها حول الشكوى

(١) البيتان ٩٧٢ - ٩٧٣ / ص ١٣٣ .

من هم السهاد وضياع الوقت في التطلع إلى النجوم بـ«المقدمات السُّهديّة» قياسًا على قولنا : «المقدمة الطللية» و«المقدمة الغزلية» و«المقدمة الخمرية» .

ومع هذا فثمّة فرق بين الشاعر الجاهلي وشاعرنا القَطَرِيّ الحديث ، فإذا كان الأول يرمي ببصره أثناء سهاده إلى النجوم يرقبها فذلك لأنه كان يعيش في خيمة مقامة في العراء، ومن ثم كان بمستطاعه أن يرى النجوم لأنه قريب من باب الخيمة أو لأنه ينام خارجها دون حجاب بينه وبين أديم السماء، أما شاعرنا فقد كان في باريس حيث لا عراء ولا نجوم، فماذا هو صانع؟ لقد خاطب خليليه كما كان الشاعر القديم يفعل، وطلب منهما أن يرافقاه في رحلته التي يُزْمِع أن يقوم بها، لكن شتان بين خليلين وخليلين . إن الشاعر الجاهلي كان يستوقف اثنين من رفاق سفره حقيقيين أو متخيَّلَيْن ، لكنهما في الحالين خليلان من البشر، أما شاعرنا فخليلاه اللذان اتجه إليهما بالقول ليسا من بني الإنسان ، بل هما فؤاده وعقله، فضلاً عن أنه لم يستوقفهما حتى يستوفي حظه من البكاء وذرف الدموع على أطلال حبيبته التي خَلَّفَت المكان مع قومها، بل طلب منهما أن يتبعاه في رحلته . ومرة أخرى هناك فرق بين رحلته هذه والرحلة التي كان يقوم بها الشاعر القديم بعد أن

يشـفـى نفـسـه بذرف الدمـوع عـلى الأطـلال . إن رحلة الشـاعـر القديم كانت انطلاقا في فضاء الصحراء العريض حيث يمر، وهو راكب ناقته، بمنابت الشيح والقيصوم، ويُلِمّ بعيون المياه الأواجن الطوامي كما جاء عند ابن قتيبة في تحليله لبنية القصيدة القديمة[1]، وهو ما لا يستطيعه شاعرنا في باريس: إذ أين شوارع باريس من بادية العرب؟ وأين هي الناقة التي ستُقلّه؟ ومن أين له بالشيح والقيصوم والغاف والعَرَار في عاصمة الفرنسيس، أو بالماء الآسن الذي يعشش فيه الطحلب وتنقّ فيه الضفادع وتَردُه السباع ؟ لقد كانت رحلته رحلة في الزمان لا في المكان، وكانت رَكُوبته هي «حصان خياله» كما جاء على لسان الشيخ حسني (الكفيف) بطل فيلم «الكيت كات». كذلك فالأطلال التي أخذ رفيقيه إليها ليست هي الحجارة السُّفْع التي كان نظيره الجاهلي يبكيها ولا النؤى المتهدم ولا رُمّة الحبل الممزقة، ولا بَعْر الآرام التي اتخذت من المكان بعد مغادرة أهله مرتادا لها، بل هي معالم الماضي من عادات وتقاليد وأسلوب حياة في الملبس والمسكن والمأكل... إلى آخر ما وصفه في اللوحة التي سماها بـ«الأطلال» بدءًا من الصفحة الثانية والعشرين .

(١) انظر كتابه «الشعر والشعراء» / دار الثقافة / بيروت/ ١٩٦٩م / ١ / ٢٠ وما بعدها .

ولنقف عند قوله إنه ناشد النوم وَصْلا، لكن النوم لم يسرّه أن يواصله. إن النوم هنا لم يَعُدْ نوما بل حبيبة نافرة كارهة يحاول عاشقها استلانة قلبها، لكنها لا تزداد على المحاولة إلا إباء ورفضًا. وقد يكون في هذا بعض الجدّة في نكهة التعبير عن السهاد. ولنقف أيضا أمام خليليه اللذين طلب منهما أن يتبعاه : قلبه وعقله. إنهما هنا اثنان كما في كثير من الشعر القديم، لكن الشعراء العرب قد يهبطون بالعدد إلى صاحب واحد، وقد يزيد العدد فيكون الحديث إلى عدة أصحاب : ثلاثة أو أربعة أو أكثر. وهذا متعالم مشهور لستُ أحتاج إلى التدليل عليه، غير أن المستشرق الفرنسي ريجي بلاشير في ترجمته للقرآن الكريم، عندما بلغ قوله تعالى مخاطبا الإنس والجن في سورة «الرحمن» : ﴿فبأي آلاء ربكما تكذّبان؟﴾ ، زعم أن الخطاب ليس للإنس والجن بل مجرد اتباع للتقليد الشعري عند العرب، إذ ينادي الشاعر دائما صاحبين له[1].

---

(1) Régis Blachère, Le Coran, Librairie Orientale at Américaine, Pasis, 1957, P.568

في الهامش الذي خصّصه للآية الثانية عشرة من السورة الكريمة. ويمكن للقارئ أن يرجع إلى الفصل الذي درستُ فيه هذه الترجمة من كتابي «المستشرقون والقرآن- دراسة لترجمات نفر من المستشرقين الفرنسيين للقرآن وآرائهم فيه» (دار القاهرة / ١٤٢٣هـ - ٢٠٠٣م/ ٥٣ - ٨٦) وأظهرت فيه الأخطاء الجاهلة والحذلقات الفارغة والنيات الشريرة والتناقضات المزعجة التي تعج بها .

وواضح أنه يرمي بخبث (لكنه خبث خائب مفضوح) إلى القول بأن الرسول، عليه أفضل الصلوات وأزكى التسليمات، إنما كان يتأثر خُطَى الشعراء العرب وهو يؤلف القرآن، ويتبع تقاليدهم التي يراعونها عند نظم قصائدهم. وفاته (لأنه مغرض، والغرض مرض كما يقال) ألا أطلال هنا ولا رفاق، بل كلام يخاطب به المولى سبحانه جِنْسَي الإنس والجن وهو يعدّد آلاءه عليهما متسائلا: بأيّة نعمة من هذه النعم تكذّبون ؟ أبنعمة السماء أم بنعمة الأرض أم بنعمة الشمس أم بنعمة الخلق من الطين والنار أم بنعمة البحار والسفن المسخَّرة...؟ كما فاته أنْ ليس كل الشعراء العرب يخاطبون أحدًا، ولا أنهم إذا خاطبوا أن يكون عدد من يستوقفونه ليُسْعِدَهم في بكائهم ويشاركهم أحزانهم اثنين بالضرورة ، إذ كثيرًا ما يكون المخاطب واحدا أو جماعة كما سلف القول. فعلى سبيل التمثيل السريع نرى امرأ القيس يقول في أول معلَّقته : «قفا نَبْكِ من ذِكْرَى حبيبٍ ومنزل» فيخاطب اثنين، لكنه في أواخرها يتجه بالحديث إلى صاحب واحد ليس غير : «أصاح، ترى برقا أُريك وميضه»، على حين يرافق طرفةَ في معلقته جَمْعٌ من الأصحاب :

وُقوفا بها صَحْبِى عليَّ مطيَّهم   يقولون : لا تَهْلِكْ أسىً وتجلَّدِ

فضلا عن أنهم هم الذين يخاطبونه لا هو.

وعلى هذا المنوال يسير د. البنعلي في «لامية الخليج» : فهو مرةً يخاطب اثنين هما قلبه وعقله كما سبق الإلماع :

خليليَّ، هيّا فالسباع طليقةٌ وقد كشّرتْ في الليل عن أنْيُبٍ عُصْلِ(1)

• • •

خليليّ، أين الأمس مني ومن مثلي؟ وأين خيام الخوص أو عرشة الظلّ؟(2)

ومرة يخاطب جماعةً من الأصحاب :

فيا صُحْبَتي ، لما اشتركنا بِغُمْةٍ نبلّ بها ريقا، وما كان بالسهل(3)

• • •

ويا إخوتي ، صونوا التراث وعلّموا صغاركمو حبًا لبحرٍ وللنَّخْلِ(4)

أو أقطار الخليج جملة :

ويا كل قطر في الخليج، ألم يحن توحُّد أقطارٍ بصدقٍ وبالفعل؟(5)

أو عدة نخلات :

أقول لنخلات رأيتُ بصورةٍ لعبتُ حواليْها صغيرًا على مَهْل:

أيا نخل، هل مازلت فرعاء كاربًا وعِذْقُك نهدٌ كاعب البِسْر في الفصل؟(6)

---

(1) البيت ٨ / ص ٢١ . (2) البيت ١٧ / ص ٢٢ .
(3) البيت ١٤٩ / ص ٤٤ . (4) البيت ١٠٤١ / ص ١٤١ .
(5) البيت ١٠٤٢ / ص ١٤١ . (6) البيتان ٤٧٦ - ٤٧٧ / ص ٨٢ .

ومرة يخاطب واحدًا فقط، وإن تغيرت طبيعة هذا الواحد من موقف إلى موقف، إذ قد يكون قارئه أو سامعه أو صاحبه :

أيا قارئًا نظمي عن الأمس والأهل ويا سامعًا قولي عن الطفل والكهل
ويا صاحبي بالأمس لما انجلي عقلي براءتُنا بالأمس ضرب من الجهل[1]

وقد يكون الخطاب موجهًا إلى والدته :

أيا أُمُّ، إني قد تذكرت ليلة بها عمتي تقرا كتابا على مهل[2]

أو إلى الليل :

أيا ليل هذا العصر، لستَ من الليلِ فقد لا نرى نجمًا لشهر ولا حَوْلِ[3]

أو إلى خيال الأمس :

ألا يا خيال الأمس، عرِّج على عقلي وسِرْ بي مع الأطياف طيفًا إلى الوصل[4]

... وهكذا، مما يدل على رغبة عنده في التنويع وعدم التزام وتيرة واحدة. والملاحظ أن هذه النداءات تأتي غالبا في أوائل اللوحات. وقد يدل هذا على أنه كان ينتهي من كل لوحة دفعة واحدة أو على عدة دفعات متقاربة، ثم يسكت إلى أن تتحرك نفسه إلى رسم لوحة أخرى، فيبدأها بخطاب صاحبه أو خليليه أو رفقته تنشيطا للقريحة، إذ يشعر بذلك أنه ليس وحده، بل هناك من

---

(١) البيتان ١٠٠ - ١٠١ / ص ٤١ . (٢) البيت ٣٠٧ / ص ٦٢ .
(٣) البيت ٢١٠ / ص ٥٢ . (٤) البيت ٤١٥ / ص ٧٢ .

يصغى أذنه وانتباهه إليه وإلى ما ينظم من شعر . والطريف أن الشاعر لم يطلب من خليليه أن يسعفاه بالدمع إلا في نهاية القصيدة[1] لا في أولها، على عكس ما كان الشاعر القديم يصنع . ثم إن بكاءه ليس على الحبيبة بل على الماضي الذي ولّى ولن يعود: ماضيه هو، فقد كبر وأخذ شعر رأسه يبيضّ، ولم يَعُدْ ذلك الطفلَ اللاهيَ البريءَ من الهموم، وكذلك ماضي أوطانه الذي عصفت به رياح التغيير في العقود الأخيرة وخلقته خلقًا جديدًا في كثير من الشؤون، وتوشك أن تعصف بالباقي وتجعله خبرًا من أخبار «كان» !

إن الحنين في القصيدة هو حنين إلى الماضي، والأطلال التي يبكيها هي أطلال الماضي، والرحلة التي يقوم بها هي الرحلة إلى ذلك الماضي، لكنها رحلة بلا رَكُوبة، أو قل إن رَكُوبتها ليست ناقة ولا فرسًا بل هي الخيال والذكرى. وقد كان لذلك كله أثره في كثير من مفردات الشاعر وصيَغه في القصيدة نزولاً على مقتضى ما يسمَّى بـ«المجال الدلالي» في النص الأدبي : فمن ذلك تكرر تأكيده أنه سيظل يذكر هذا أو ذاك من مشاهد الطفولة أو ألعابها أو الحِرَف التي كانت معروفة آنذاك ، أو أنه يحن إليه ولن ينساه، وكذلك تساؤله في لهفة : أين ذهب ذلك كله فلم يعد يراه ؟ :

(١) في بداية اللوحة الأخيرة السمّاة بـ«الخاتمة» .

فإن شئتما وصْلاً لعصر طفولتي فـإنِّيَ في شـوق إلى ذلك الوصل
أحنّ إلى عصـر الطفولة والصبـا وعصر به الأحلام أمضى من النصل[1]

● ● ●

خليليَّ، أين الأمس مني ومن مثلي؟ وأين خيام الخوص أو عرشة الظلّ؟
وأين رفاق الأمس في البحـر والنَّقَا وأين هطول الأمس عن حاضر المَحْلِ؟
خليـليَّ، دلاّنـي على مــــربع الأهـل فقد حالت الأيام مـا كان في عقلي
فلستُ أرى السنبوك في البحر طارحا ولا القَلّص تأتي بالرجال وبالحمل
ولا الكندلَ المصفوف غرب حَويِّنا لتنقله الأبوام في أول الحــــول
ولا الناس قرب السِّيف تصطاد قوتها بضغْي بشاخوفٍ وحَدْق على الرجل
ولا ساليات الصيد تُفْرَش في الضحى يشُوح بهـا السمّاك فَرْشًا على عَجْلِ
يصـيـد بهـا ابْـيـاحًا ومَـيْـدًا وعُـومةً فيَفْـرَق حاسومٌ ويطمـرُ في الرمل
ولست أرى الطيات، والزَّرْب فوقها ولا السَّمْر فوق الحزم والغاف في السهل
ولست أرى المسطاح قـرب عـريشنا به التمر، والدِّبْيان زادت على النحل
نـرصّ به سِـحّــا نسـجّ بخَـرْسنا ونمْزرُ بالقَـلاّت والجُـرُب الرَّهْلِ[2]

---

(١) البيتان ٩ ، ١١ / ص ٢١ .

(٢) ص ٢٢ - ٢٥ . والعَـرْشـة : هي «العشّـة» عندنا، والنَّقـا : الرمل، وحـالت : غـيّرت، والمَرْبع : مكان الإقـامـة ، والسنبـوك : نوع من السـفن الخليـجيـة، والطارح : الراسي، والقَلص : قارب صغير تسحبه السفينة، والكندل : عرق الخشب، والأبوام : سـفن شـراعيـة كبـيرة، والسِّيف : السـاحل، والضّغْي : صـيـد السـمك بالشّـبـاك التي تسـحب إلى الشـاطئ مع غناء وصـيـاح، =

• • •

ولم أَنْسَ أياما على السِّيف لاهيا ونلعب في الأبوام قُفْلاً على الرمل[1]

• • •

سنذكر ذاك اليوم كلَّ حياتنا ونذكر أهلينا بحبٍّ بلا عَزْلِ[2]

• • •

فيا نور عَيْني، أين صبحي من الدُّجَى؟ ويا ويح نفسي، قد ندمتُ على القتل[3]

• • •

سأذكر أمي طول عمري لأنني أدين لها بالحب والعطف والنبل[4]

• • •

تذكرتُ يا أمي وقاية خالتي إذا انتابها الوسواس في آخر الليل[5]

= والشاحوف : قارب صغير لصيد السمك، والحَدْق : صيد السمك بالخيط، والساليات : شباك مستديرة يلقيها الصياد على تجمعات الأسماك قرب الشاطئ ثم يسحبها، والبياح والميد والحاسوم : أصناف سمك خليجية، والطيات : الأسوار المبنية من طين وحجارة حول الحقل، والزّرْب : أغصان شوكية توضع على الطيات، والسمر : شجر صحراوي، والحَزْم : الغليظ المرتفع من الأرض، والغاف : شجر عظيم كثيف، لكنه قصير، والمسطاح : مكان مسطح لتجفيف التمر، والدِّبيان : الزنابير، والسِّحّ : التمر غير الملتصق ، ونسحّ : نصبّ ، والخَرْس: وعاء فخاري واسع الفم تخزن فيه التمور والحبوب، ونَمْزر : نملأ ، والقلاَّت : أوعية مستديرة من الخوص لحفظ التمر، والجُرُبَ : جمع «جراب»، وهو وعاء مستطيل من الخوص لحفظ التمر، والرَّهْل : المنتفخ .

(١) البيت ٣٩ / ص ٢٨ . وقُفْلا : راجعة من السفر .

(٢) البيت ١٥٠ / ص ٤٤ . (٣) البيت ٢٢٧ / ص ٥٣ .

(٤) البيت ٢٢٩ / ص ٥٤ . (٥) البيت ٢٤٠ / ص ٥٤ . والوقاية : عباءة نسائية.

● ● ●

سـأذكـر خـالاتي وخـالي وأهلنا   مدى العمر بالمعروف والحب والبذل[1]

● ● ●

سـأذكرهم بالخـيـر والحب دائمـا   فـإن كـان إطراءٌ فـفـضلهـمـو يُمْلي
وأذكـر أمي كـيف كـانت حيـاتهـا   عطاءً بـلا منٍّ وودٍّ بـلا عَـــذْلِ[2]

● ● ●

فإني ذكرتُ البؤس والفقـر والعمى   وراحاتِ أهل الخيـر دائمـةَ الهطْلِ[3]

● ● ●

ألا تذكـرا درس الحديث بغـرفة   وقد درّس ابْن فلاوٍ عن خاتم الرسل؟ [4]

● ● ●

ألا تذكـرا صـينيـة كـان خـبـزَها   خميرٌ بجنب الدبس أو عسل النحل؟ [5]

● ● ●

فما أنا بالناسي، ولا الناس قد نَسُوا   بأنهما كانا سِرَاجَيْن في السُّبْلِ[6]

● ● ●

وأذكـر أني قـد سـحبت تغشـمُـرًا   عقال سعود من على الرأس بالخَتْلِ[7]

● ● ●

ألا تذكـرا لما لبـسنا مـلابسًـا   كما يلبس الإفرنج غصبًا عن الأهل؟ [8]

---

(١) البيت ٢٤٤ / ص ٥٥ .
(٢) البيتان ٢٤٩ - ٢٥٠ / ص ٥٥ .
(٣) البيت ٥٣٥ / ص ٩٢ .
(٤) البيت ٦١٢ / ص ٩٩.
(٥) البيت ٦١٥ / ص ٩٩.
(٦) البيت ٦٢١ / ص ٩٩ .
(٧) البيت ٦٢٥ / ص ١٠٠ .
(٨) البيت ٦٣٣ / ص ١٠٠ .

● ● ●

فوالله لن أنسى فضائل شيخنا ... سنُطْرِيه ما عشنا ، وإحسانه يُمْلي[1]

● ● ●

تذكرت أيام الكويت وصحبتي ... ومدرستي في «الشرق» في الساحل القبلي[2]

● ● ●

سأذكُرها مهما تكبَّدْتُ من أذى ... لمحنة تغريب مع العُسْر والأَزْلِ[3]

● ● ●

وأذكُر أوقاتَ الأصيل جلوسَنا ... على السدّ، والخلاّن في بهجةٍ مثلي

تذكرت أيام الطوابير والفَصْل ... وَحمْلِيَ للأسفار والورق الجَزْلِ[4]

● ● ●

فأين شباب اليوم يا عرب، أين هم ... عن الوحدة الكبرى وتفكيرنا الأصلي؟[5]

● ● ●

تذكرّتُ أيامًا نشأت بحضنكم ... فيا ليت ذاك الحضن يقوى على حملي[6]

● ● ●

أحنّ لعصر الأمس والعِرْش والنخل ... وعصرٍ به الخلاّن مجتمعو الشمل

أحنّ لربعي والربوع ومنزلي ... ورمساتنا في الليل طابت على الرمل

ولستُ الذي ينسى صباه وربْعه ... وأصحابه بالأمس، بل كلهم أهلي

إذا لان حبل الوصل أو خفّ ليفه ... مددت لهم حبلاً من القلب لِلْوَصْلِ

---

(١) البيت ٦٦٢ / ص ١٠٣ .

(٢) البيت ٦٩٧ / ص ١٠٦ .

(٣) البيت ٧٠٨ / ص ١٠٤ .

(٤) البيتان ٧٣٩ - ٧٤٠ / ص ١٠٩ .

(٥) البيت ٨٤٦ / ص ١٢٢.

(٦) البيت ٩٠٨ / ص ١٢٩.

فأذكر عصر الأمس كالأمس مشرقًا فإن غابت الآثار ما غاب عن عقلي(١)

ومن هذا الوادي أدعيته المتكررة للماضي الجميل وأشخاصه وذكرياته:

فها نحن ندعو ربنا وإلهنا لهم ظلة في الخلد من ظلّه الجزْلِ

ونطلب للحسّان رحمة ربنا فقد كان جرّاح الفريج وذا فضل

عليهم جميعا رحمة الله ربنا وغفرانك اللهم ، صُنّي عن الزلّ(٢)

● ● ●

سقى الله أمي! ما لأُمِّيَ من مثل لها شَبَهٌ في الناس في الشكل لا الفعل(٣)

● ● ●

فياربّ ، وفّقني أردّ جميلها ببرٍّ وإحسانٍ يكون لها وصْلي

ويارب ، طوّل عمرها كي يبرّها ثلاثة أجيال وفي بعضها نَسْلي(٤)

● ● ●

سقى الله أيام «الشويخ» وسيفَها ومسكننا فيها به صِبْيَةٌ مثلي(٥)

● ● ●

سأمدحها حتى أُوَفِّيَ حقها لها الله من دارٍ بها طاب لي نهلي(٦)

---

(١) ص ١٣٤، والرَّبْع : الأصدقاء، والرَّمسات : الأسمار

(٢) ص ٤٥ . (٣) البيت ٢٢٨ / ص ٥٤ .

(٤) البيتان ٣٠٥-٣٠٦ / ص ٦١ . (٥) البيت ٧٠٧ / ص ١٠٧ .

(٦) البيت ٨٦٨ / ص ١٢٥ .

● ● ●

فلله أيام من الأنس والهـــوى ولله أيام بهـا نعـمـة الوصل[1]

● ● ●

لكَ الأجر من ربي لخير بذلْتَه وللصبر في الأرزاء والقول والفعل[2]

● ● ●

سلامي على أَمْسِي ويومي وصحبتي وقُرّاء أشعاري ذوي الفضل والنبل

سلامي على ما كان أو جاء بعدنا سـلام محبٍّ للخليج وللأهل[3]

● ● ●

وبالمثل يكرر «كم» الخبرية للدلالة على كثرة وقوع ما كان يسعده في صباه وفي شبابه، وهذه بعض أمثلة :

● ● ●

وكم صِدْتُ بالشنيوب والدود بضعةً من البَدْح والنقروز والشِّعْم والسِّكْل[4]

● ● ●

وكم خبزتْ أمي مُحَلّى وأحضرت كِبابا عليه البَيْض في سطحه العِلّي[5]

● ● ●

وكم عُدْتُ عبر الخور للبرّ سابحًا مساءً مع الأقران عَوْدًا إلى الأهل[6]

● ● ●

وكم سُقْتُ والخلان في يوم جمعة نَمُرّ على «الريان» في الشارع الجَبلي[7]

(١) البيت ٨٦٨ / ص ١٢٥ . (٢) البيت ٩٧٤ / ص ١٣٣ .

(٣) البيتان ١٠٤٤-١٠٤٥ / ص ١٤١ .

(٤) البيت ٢٩ / ص ٢٦ . والشنيوب : سرطان البحر، والبدح والنقروز والشعم والسكل : أنواع من الأسماك الخليجية

(٥) البيت ٢٦٠ / ص ٥٦ . والمُحَلّي : خبز بالسكر ، والكباب (تشْباب) : خبز خليجي

(٦) البيت ٧٨ / ص ٩٩ . (٧) البيت ٨٢٤ / ص ١٢٠ .

كما استطعت أن أعدّ له ، من الأشياء التي تنتمي إلي طفولته وصباه، طائفة جاءت على صيغة التصغير . أتراه يصغرها تحبّبا؟ أتراه قد فعل ذلك تصورا منه، بعد أن كبر، أن كل ما ينتمي إلي الطفولة كان صغيرا مثلها ؟ أتراه يقول إنها كانت أشياء رقيقة لطيفة ، إذ يقترن الصغر في الأذهان عادة بالرقة واللطافة ؟ أيا ما يكن الأمر فهذه بعض الشواهد على ما أقول :

وأجلسني في الأرض خلف مُرَيْفعٍ وخلفي عصاه حَيّةُ الشكل والفِعْلِ[1]

● ● ●

فبعد صلاة الفجر يبدأ يومها بحلب شُوَيْهَاتٍ ، ودَلّتها تغلي[2]

● ● ●

وكانت حُجَيْراتٌ على الرمل شُيِّدَتْ مقابل حِصْن الشيخ في موقعٍ عَزْلِ[3]

● ● ●

وغاب قُمَيْر الغرب، والبحر هادئ وبانت نجوم الكون تلمع في الليل[4]

ومن أثر الحنين إلى الماضي أيضا في هذه القصيدة كثرة عدول الشاعر، في حكايات صباه وشبابه، عن استخدام الفعل الماضي إلى

---

(١) البيت ٨٧ / ص٥٥ .
(٢) البيت ٢٥٢ / ص ٥٥ .
(٣) البيت ٦٣٧ / ص ١٠١ ، والحديث عن مدرسته في رأس الخيمة .
(٤) البيت ٧٦٢ / ص ١١١ .

المضارع حتى لتبدو الأحداث وكأنها تقع تحت أعيننا في اللحظة الراهنة لا أنها وقعت وانتهى أمرها منذ وقت بعيد. وفي القرآن الكريم والحديث الشريف والشعر القديم شواهد كثيرة على ذلك. ومن أمثلته في اللامية قول د. حجر عن مشاهد السفن الراسية على شاطيء الخليج :

ولم أنس أياما على السِّيف لاهيا	ونلعب في الأبوام قُفْلاً على الرمل
وقد جُدِّف الأدقال قرب حِمالها	يراقبها الساطور في النور والغَطْل
ونَحْدِق في صدر السفينة ساعةً	إذا البحر غطَّى السِّيف في فترة الحمل
ونشرب من فِنْطاسها الماء فاترا	تدور به الديدان في قاعة السَّطْل
ونترك ماء في صُرَيْدَان صدرها	لريّ أبى عِـــرْسٍ بنهل وبالعَلّ
فقد كان يمشي مرة فوق فَنَّةٍ	ويبدو لنا كالقط أو هيئة الثَّعل
فأَسْرَعَ مذعورًا إلى الخِنّ لاجئا	يظن بنا ســوءًا ونحن ذوو نُبْل
ونلعب بالدُّوّار خلف خِـرابهـا	وأَنْيَرُها مالت على ربطة الحبل
ونصغى لقلّافٍ يرمّم بيصَنها	ويجدح بالمجداح فيها بلا كَلّ
ويطرق مسمارا عليه عمامة	من القطن مفتولاً بلمس من الفَتْل
يلفّ بها المسمار قبل ولوجه	ويدهن أطراف العمامة بالصَّلّ[1]

(١) ص ٢٨ - ٣١. وجُـدِّف : رُفع على الشـاطئ، والأدقـال : ج «دقل»، وهو الخشبة التي يُرْفَع عليها الشراع، والحِمـال : ج «حملة» ، وهي الجزء المحدّب من بطن السفينة، والساطور : مقدمة السفينة، وهو يشبه نصل السكين، والغَطْل : ظلمة الليل، والصُّرَيْدان : مكان مرتفع في مقدمة السفينة يُطْبَخ فيه الطعام .

وعلى ذات الوتيرة يصف ألعاب العيد ويقصّ بعض ما كان يصنعه هو ولداته في ذلك اليوم قائلا:

إذا أصبح الصبح السعيد رأيتنا ... نسابق رجْل الصبح سيرًا على الرِّجْلِ
ونطلع في نور الشباب ببسمةٍ ... تفوق ضياء الصبح نورًا إلى الحفل
ونشرق قبل الشمس من كل منزل ... نؤم مُصَلَّى العيد في ساحة الرمل
فعند صلاة العيد يكتظّ قومنا ... كأنا جموع الطير أو مجمع النحل
وتشرق شمس العيد في وجه شيخنا ... يحدثنا، والشمس في ظهره تصلى
ونشرع بالتعييد بعد صلاتنا ... بضمٍّ وتقبيل ونشْدٍ عن الأهل
ويُقْرَى ضيوفُ العيد من كل أكلةٍ ... محلّى وحلوى في الصحون بلا بخل
وتدخل مَخْبَا الطفل بعض دراهمٍ ... ليفرح طُولَ اليوم بالغُنْم والنَّفْلِ
فتغمر طفلَ العيد أعظمُ فرحةٍ ... كأن صباح العيد شُرِّع للطفلِ
ونعلو حبال المريحان بضجة ... نغني أغاني العيد، نلعب في الهَجْلِ
ونشعل بالكبريت أعواد شِلَّقٍ ... فتتقع كالرشّاش، أصواتها تَتْلِي
ونلعب بالمفتاح نملأ ثقبه ... بمسحوق بارودٍ يثور بلا قتل
وترفل بنت الحي بالثوب زاهيا ... وتمشي وقد ألقت إلى الخلف بالجُدْلِ[1]

أما في الأبيات التالية فيتحدث عن مدرسته في رأس الخيمة وبئرها الذي كان يشرب هو وزملاؤه منه :

---

(١) ص ٧٢ - ٧٣. ويُقْرَى الضيوف : يُقَدَّم لهم الطعام والشراب، والمَخْبَا : الجيب ، والمرّيَحان : الأرجوحة ، والهَجْل : الأرض المنبسطة الواسعة، والشِلَّق : نوع من الألعاب النارية، وتتقع : تفرقع، وتَتْلِي : تتتابع، والجُدل : الجدائل .

فمدرستي لا السُّور حُوِّط حولها	ولا موضعٌ للماء فيها ولا الأكلِ
نؤمّ طويًا إن ظمئنا لشربةٍ	فنمتح ماء البئر عُكِّر بالرمل
ويشرب بدو الشيخ بالدلو في رضًا	مع الرمل مخلوطا ولم يَشْخَلوا مثلي
أغطّي على الدلو الصغير بغُتّرتي	لأشرب منه الماء صُفِّي بالشَّخْلْ
فلوَّمني من أمة البدو شايبٌ	«تكبَّرْتَ أم بطرًا؟» يردد ذو جهل[1]

... وهكذا ، مما يومئ إلى افتتانه بذلك الماضي إلى الدرجة التي يعود بعدها، لا ذكرى تُسْتَحْضَر بالخيال، بل حاضرًا يقع تحت بصره هنا والآن. ومن افتتانه بذلك الماضي أيضا ما سبق أن تكلمنا عنه من قبل من إيراده كثيرًا من الألفاظ العامية التي اختفت من الاستعمال اليومي أو في سبيلها إلى الاختفاء .

وبالمثل تكلمنا عن طريقته في وصف مشاهد الماضي وألعابه وملابسه وأطعمته وتقاليده التي يحن إليها أشد الحنين بعد أن ذهبت مع الأيام ولم يعد إلى مردّ لها من سبيل ، إذ يجسّم ما يصفه من ذلك كله تجسيما، فيذكر التفاصيل الدقيقة مبرزًا أكثرها إيحاءً وإيقاظًا لغافي المشاعر والذكريات، وإن لم يُظْهر في الغالب شيئا

(١) ص ١٠٣، والطويّ البئر المبطنة بالحجارة، ونمتح : نستقي، والشَّخْل : شرب الماء من خلال قطعة قماش، والغُترة : المنديل الكبير الذي يغطي به الخليجيون رؤوسهم .

من انفعالاته ومشاعره. وقد قلنا إن الشاعر القديم كان يصنع ذلك في وصفه لناقته أو فرسه أو الطلل الذي يقف عنده يبكي حبه الضائع. ويمكن أن نضيف إلى هذا أشعار أبي تمام في وصف بعض المناظر الطبيعية، وبائيته الرائعة في القسم الخاص باحتراق عمورية، وأبيات البحتري في تصوير بركة المتوكل، وكذلك مقطوعات ابن المعتز في البساتين والرياحين ، ولوحات المتنبي التي سجل فيها بريشته العبقرية وقائع سيف الدولة مع البيزنطيين... وهلم جرا. وهذه اللوحات الوصفية التسجيلية هي أحلى ما في اللامية، وهي التي تظهر فيها براعة الشاعر الفنية في أحسن حُلَلها وأوسع مجاليها. وقد سبق أن ضربنا لها عدة أمثلة في فصل غير هذا الفصل، كما أن الأمثلة التي سقناها قبل قليل لعدوله عن استخدام الفعل الماضي إلى المضارع تدخل في هذا النطاق أيضا، ومن ثم فلست أجد داعيا إلى إعطاء أمثلة أخرى .

على أنني أود الإشارة إلى أن هذه الطريقة تقترب كثيرًا مما يُطْلَق عليه في الأدب الفرنسي : «المدرسة البرناسية»، وهي الحركة الشعرية التي ظهرت في النصف الثاني من القرن التاسع عشر كردّ فعل ضد العاطفية والذاتية المسرفة في الاتجاه الرومانسي عند فكتور هيجو ودي فيني ولامرتين، والاتجاه الاجتماعي في الآداب

والفنون الذي كأن سائدًا عند بعض الكتاب والأدباء آنذاك. وكان من أعلام تلك المدرسة تيوفيل جُوتْيه ولوكونت دي ليل وسولي برودوم وفرانسوا كوبيه، الذين كانوا يدعون إلى أن يكون الشاعر نحاتا أو صنائعيا يلتزم التزامًا صارمًا بالموضوعية ، فيلغي شخصيته إلغاءً تاما[1]، ويعمل بكل وسعه على أن يجيء شعره تصويرًا مجسّدا يبرز الأوصاف الخارجية للأشياء الموصوفة إبرازا فكأنها التماثيل المنحوتة أو الصور الملونة الدقيقة، كما كان كثير منهم يُؤْثِر النظم في الأشكال الشعرية التقليدية... إلى غير ذلك من الخصائص الفنية[2].

ومن الواضح أن في شعرنا القديم كثيرا من الأشعار التي نحس إزاءها أن الشاعر قد تحول نحاتًا يصنع التماثيل أو مصورًا يرسم

---

(١) وإن كان هذا في الواقع غير ممكن ، بل لم يستطيعوا هم أنفسهم تحقيقه فعلاً كما يقول الذين كتبوا عن هذه المدرسة .

(١) انظر في البرناسية د. محمد مندور/ الأدب ومذاهبه / دار نهضة مصر/ ١٠١ - ١٠٨ و-Magdi Wahbah, A Dictionary, of Literary Terms, Librarie du Liban, Beirut, 1974, pp.384 - 385; The Oxford Companion to French Literature, Oxford, 1969, pp. 539 - 540; J. A Cudden, A Dictionary of Literary Terms, Andre Deutsh, London, 1977, pp. 471 - 472; Princeton Encyclopaedia of Poetry and Poetics. The Macmillan Press, England Edition, 1979, pp. 599 - 60; & Oxford Concise Dictionary of Literary Terms, Oxford University Press, 1966, p.161.

المناظر ويبرز خطوطها الدقيقة وألوانها الناصعة تحت أبصارنا، إلا أن تاريخنا الأدبي لم يكن يُعْنَى كثيرًا بسكّ المصطلحات لأمثال هذه النزعات الأدبية ، على عكس الحال في العصر الحديث حيث كثرت هذه المصطلحات وأسرف الأدباء والنقاد أحيانا في اختراعها للتمايز بها حتى لو لم تكن هناك حدود فعلية تفصل بينهم وبين غيرهم وتميزهم عنهم، لكنه الهَوَس بالمصطلحات والتصنيفات ولو على غير أساس .

هذا ما كان من أثر عاطفة الحنين إلى الماضي على «لامية الخليج» ، وثمة سمات أخرى غيرها تحتاج إلى أن نأتي عليها : فمثلاً نجد لدى شاعرنا ميلاً واضحا نحو الجناس والتوريات ككثير من الشعراد القدامى ، لكنه لا يسرف في ذلك إسراف المتأخرين منهم . انظر إلي البيت التالي الذي يتحدث فيه عن الغوّاص (أو«الغَيّص» باللهجة المحلية) وعن الفطام، أي المشبك الذي يغلق به فتحتي أنفه كيلا يتسرب منهما الماء إلى رئتيه أثناء غوصه لجمع المحار:

فما عابه فَطْمٌ ، وفاطمُ زوجه

إذا ما فطام الأنف عَضَّ على البَعْل[1]

---

(١) البيت ٧٧ / ص ٣٧ .

فهو يحاول أن يسوّغ هذا الفطم قائلا إنه إذا كان قد فُطِم فإن فاطمة هي زوجته، فما الغرابة في ذلك؟ أي أن زوجته هي التي فطمته، وليست امرأة أخرى ، مع أن المسألة كلها لا تخرج عن أن هذا هو اسمها لا صفتها .

وخذ كذلك قوله عن أول يوم جُرَّ فيه إلى المدرسة وهو يبكي وتسيل دموعه في الطرقات :

يوصّلني شــخص يمطّط ســاعــدي

ويدفـعني، والدمع يَسْبُل في السُّبْل[1]

فالدمع يسبل (أي يسيل) في السُّبُل (وهي الطرقات)، وهو ما تكرر في البيت التالي قرب أواخر القصيدة، ولكن في سياق مختلف، ولسبب مختلف أيضا، إذ الكلام فيه عن مدينة «دنفر» الأمريكية (التي كان يدرس فيها شاعرُنا الطبَّ) وثلوجها التي كانت تهطل بغزارة فتدمع عيناه من شدة البرد:

مــشــيتُ بهــا والثلـج يغـمـر سُـبْلها

فتُسْبل عيناي من البرد في السُّبْل[2]

---

(١) البيت ٨٥ / ص ٣٩ .

(٢) البيت ٨٧٢ / ص ١٢٥ .

وانظر أيضا إلى التلاعب بكلمة «عصر» في الشاهد التالي حيث تتجاور وكلمة ««الليل» فتوهم للوهلة الأولى أن المقصود «وقت العصر»، على حين أنه يريد «العصر الحاضر» .

وتحلو لنا الألعاب في بطن ساحة
يزيّنها بدر يشعّ على الرمل

قضينا بها الساعات مرت كساعةٍ
سلونا بها ، والليل في عصرنا يُسْلي[1]

ومثل ذلك قوله عن أبيه رحمه الله :

فهل كان مِثْلَ الشيخ للناس والدٌ؟
فقد كان لي خير المثال بلا مثل[2]

حيث جانس في الشطر الثاني بين «المثال» و«مِثْل» بما يؤكد أن أباه كان مثالاً أعلى بحقّ، إذ طبيعة المثال الأعلى أنه لا يُنَال بل يظل أمام العين يحرّك المطامح ويستنفر الهمم .

كذلك التفِتْ إلى التقارب اللفظي بين الفعلين : «حلَّ» و«حُلْنَا» في الشطر الثاني من البيت التالي رغم اختلافهما في المعنى بل

(١) البيتان ١٨٤ - ١٨٥ / ص ٤٩ .
(٢) البيت ٣٨٧ / ص ٦٨ .

رغم ترتب الثاني منهما على الأول ترتب النتيجة على سببها :

سكنّا خيام الخوص قرب سفيننا

وإنْ حلّ فصل الصيف حُلْنا إلى النَّخْلِ[1]

أما الشاهد التالي فيذكّرنا الجناس فيه بتفاؤلات رسول الله صلى الله عليه وسلم بالأسماء الحسنة التي تبعث على الانشراح. يقول الشاعر عن منطقة «شِمَل» برأس الخيمة حيث كانت أسرته تقضي فصل الصيف أثناء صباه :

ففي «شِمَل» الأحوال طاب مقيظنا وأسعد لَمُّ الشمل في «شِمَلٍ» أهلي[2]

ويبدو أنه قد تفتح قلبه للحب هناك ، إذ يقول عقب ذلك إنهم كانوا يشربون من حِبٍّ (أي زير ماء) ، فكان يكثر من الشرب منه إرواءً لظمئه بسبب القيظ اللاهب، لكن الماء كان لسخونته يكاد يغلي. وهنا يحاول، على عادة الشعراء القدماء، أن يعلل هذه السخونة بأن لمسه للحِبّ هو الذي جعله يغلي! يشير إلى ما كان في قلبه من لهيب الحُبّ ، وهو ما يسمَّى في البلاغة العربية بـ«حُسْن التعليل». ولنلاحظ أيضا استغلاله لتطابق لفظ الكلمتين : فـ«الحِبّ» الأولى هي الحبيب، والثانية هي زير الماء ، إذ ينطقونها في الخليج بكسر «الحاء». يقول :

---

(١) البيت ٤٣٨ / ص ٧٦ . (٢) البيت ٤٦٥ / ص ٧٩ .

وحبٍّ بعِرْش القيظ بالحبّ والهٍ   تكاد مياه الحبّ من لمسه تغلي[1]

ويقول واصفا عملية الاستقاء من البئر وسَحْب الثور حبال الدلو (أو «السَّجْل» بلهجتهم) :

فيسحب أشطان الطَّويّ بكتفه   ليندفق السيل الجليل من السَّجْل[2]

ويقول في وصف القهوة أثناء غليانها في «الدَّلّة» ، والجناس فيها واضح بين «الخَمْر» و«الجَمْر» و«السَّمْر» أي الشجر الذي كانوا يشعلون بحطبه النار:

وقد غُلِيَتْ في دَلَّة الخمر ساعةً   على جَمْر سَمْر، والمشَبَّة من نَخْلِ[3]

وفي مدحه للشحاذ الذي كان يطرق بابهم وأبواب الجيران يسألهم المعروف نراه يستغل التشابه بين «يُطْرِي» (أي يمدح) و«يطرّ» (أي يشحذ) :

لقد آن أنْ أُطْرِي فقيراً بلا أهل   يطرّ على البيبان يطلب من أهلي[4]

ويقول عن العمال الذين كانوا معه في السفينة المبحرة إلى الكويت في آخر الخمسينات :

مئات من العمال غَطُّوا بلا غطا   وأحلامهم عن كسب عيش وعن شُغْلِ[5]

---

(١) البيت ٤٧٠ / ص ٨٠ .
(٢) البيت ٤٩٣ / ص ٨٥ .
(٣) البيت ٥٠٤ / ص ٨٨ .
(٤) البيت ٥١٩ / ص ٩٠ .
(٥) البيت ٦٩٠ / ص ١٠٥ .

فـ «غطُّوا» من «الغطيط» ، أي الشخير أثناء النوم ، و«بلا غِطا» ، أي لم يكن معهم شيء يتغطَّوْن به ، بل كانوا يلتحفون السماء كما يقال .

وفي الشاهد التالي (والكلام عن سهره في تحصيل العلم بأمريكا) نلاحظ أنه لا يكتفي بالجناس بين «الكَرىَ» و«أَكُرّ»، بل يردفه بالطباق بين «أكُرّ» هذه و«الفَرّ» بعدها بكلمتين، فهو «جناس مطبَّق» أو «طباق مجنَّس» إذا كان لي أن أسك بدوري مصطلحا جديدا :

فأسهر بين الكتب في فترة الكرى أكُرّ على الصفحات ، والفَرّ لِلَّيْلِ[2]

وفي الحديث عن مرض والده في أخريات عمره وكيف كانت أمه، رغم إصابة الوالد بالشلل، تأمل أن يقوم مرة أخرى من فراشه معافًى فيلبس نعليه اللتين كانت تصر على أن تبقيهما في موضعهما بالباب انتظارًا لتلك اللحظة التي لم تأت قط، نراه يتذكر «الحزن» الذي كان «يحزّ» في نفسه كالسيف :

صمتٌّ فكان الصمتُ سيفا يحزّني يقطّعني حزنا ويُفْقدني عقلي[1]

وفي القصيدة أيضا اقتباسات من نصوص شعرية قديمة أو

(١) البيت ٨٧٦ / ص ١٢٦ .
(٢) البيت ٩٦٣ / ص ١٣٣ .

إيماءات إليها أو تأثرات (مقصودة أو غير مقصودة) بها مما يسمَّى في أيامنا هذه بـ«التناص» ، إذ ما من نص أدبي (أو غير أدبي في الواقع) إلا وهو في حقيقة أمره وحدات لفظية أو فكرية مستقاة من النصوص السابقة التي قرأها الأديب أو قرأ عنها أو سمعها أو سمع بها ... إلخ (علاوة على ما يضيفه من لدنه إلى هذه العناصر تحويرًا أو إعادة تركيب أو إبداعًا بطبيعة الحال) ، ثم أُلْصِقَ هذا كله أو بالحَرَى اندمج معًا مكونًا النص الجديد، وإن كان من المستحيل على أي انسان أن يتقصى كل شيء إلى أصله[1] . لكن هذا لا يمنعنا من محاولة ردّ ما نستطيعه إلى المنبع الذي مُتِحَ منه :
فمن ذلك تكرر التشبيه عند شاعرنا بـ«كأنّ» كما في قوله :

كأن نجوم الليل حصباتُ لؤلؤٍ ... وقد عُلِّقتْ في قبة الكون بالفَتّلِ
كأن سماء الكون تغمز عينها ... تغازلنا، والشهب تسقط كالأسّلِ[2]

(١) ذلك أن الأديب، في الأغلب الأعم، يفيد من قراءاته وتجاريبه ويتأثر بها على نحو غير مباشر ودون ان يتنبه إلى ذلك، لأنه ببساطة لا يستطيع أن يتذكر كل ما مرّ به. وإذا كان هذا صادقا على المبدع، فهو أصدق بالنسبة للناقد مهما اتسعت قراءاته وطال صبره ومثابرته في التنقير وراء مصادر النص. وقد عقدتُ فصلا كاملا لهذه المسألة في كتابي «مناهج النقد العربي الحديث»، وهو الفصل الأخير المسمَّى : «التناصِّيّة» (مكتبة زهراء الشرق/ ١٤٢٤هـ - ٢٠٠٣م / ٢٥١ - ٢٩٢).

(٢) البيتان ٢٠٥ - ٢٠٦ / ص ٥١

• • •

كـأن إلهي لـم يشـأ عند خلقـهـا سوى حملها الأعباء للبيت والطفل[1]

• • •

كأن غيوم السحب تحت سمائها زخـــارف فنـانٍ ملوَّنة الشكل[2]

وهو ما يذكرنا بتتابع استعمـال امرئ القيس لهذه الأداة في معلقته ، ولا سيما في قوله في أواخرها :

كـأن ثبـيـرًا في عـرانين وَبْله كـبـيـر أناسٍ في بجـادٍ مـزمَّل

كـان ذُرَى رأس المجـيـمـر غُـدْوةً من السـيل والغُـثّـاء فلكة مـغـزل

كـــأن مُكاكِيَّ الجــواء غُــدَيَّةً صُبِحْن سُلافا من رحيقٍ مفلفل

كأن سـبـاعًا فيـه غَـرْقَى عشـيـةً بأرجائه القصوى أنابيش عُنْصُل

فضلاعن تناثرها في مواضع أخرى من المعلقة .

وبالمثل يصعب علينا أن نقرأ البيتين التاليين من «اللامية»

ألا رُبَّ صـبـحٍ قـد جلستُ وصُـحْـبـتي

صغارًا بقرب السِّيف نلعب في الرمل[3]

---

(١) البيت ٢٨٩ / ص ٦٠ .
(٢) البيت ٨٩٤ / ص١٢٨ .
(٣) البيت ٥٧٤ / ص ٩٥ .

● ● ●

ألا رُبّ صيفٍ قد لعبتُ وصحبتي   سعيدًا، وحَرّ الصيف في جلدنا يَصْلي[1]

دون أن نتذكر قول الملك الضِّلّيل في المعلقة أيضا : :

ألا رب خَصْمٍ فيك أَلْوَى رددتُه   نصيحٌ على تَعْذاله غير مُؤْتَلِ

وكما هو الحال في الشعر القديم من كثرة استعمال «واو رُبَّ» تَبْرُز هذه الظاهرة في «اللامية» كما في الأمثلة الآتية:

وقَوْمٍ من الأعراب جاؤوا بدعوةٍ   على قطعة في السَّيْح تخلو من الظلِّ[2]

● ● ●

وقومٍ أَتَوْا بعد الصلاة لوالدي   وقالوا له: يا شيخ، نبحث عن حَلِّ[3]

● ● ●

وتركيبةٍ في الثوب شعشع زَرْيُها   على الصدر، وانساب الشعاع على الزَّلِّ

ومُرْتَعْشةٍ في الجيد ترجف إن مشتْ   ولم ترتعش مرِّيّةُ الأخت بالمثل[4]

● ● ●

---

(١) البيت ١٢٠٧ / ص ١٤٠ .   (٢) البيت ٣٦٣ / ص ٦٧ .

(٣) البيت ٣٧٥ / ص ٦٨ .

(٤) البيتان ٤٣٠ - ٤٣١ / ص ٧٤. والتركيبة : التطريز، والزَّرْي : خيوط الذهب والفضة التي تستخدم في التطريز، والزَّلّ : السجاجيد ، والمرتعشة: عقد منظوم ذو زوائد تهتز كلما تحركت الفتاة التي تلبسه، والمرِّيّة : عقد من اللؤلؤ أو الذهب أو الفضة .

وعرْشٍ ببطن البطح مالت رؤوسها جنوبا، وما مالت لنقص من الحبل(1)

● ● ●

وحِبٍّ بعرْش القيظ بالحِبّ والهٍ تكاد مياه الحِبّ من لمسه تَغْلي(2)

● ● ●

وحـوضٍ بظلّ الـلوز يبـرز مـاؤه فترتعش الأطفال في الحوض والظل(3)

● ● ●

وغافٍ بطرف السَّيْح يَجْزُل ظلُّه فنفرش للأضياف في ظله الجَزْل(4)

● ● ●

وحفـلات شـبّـانٍ تقـام بدَنْفَـرٍ يدوم بها رقصٌ ولِعْبٌ مدى الليل(5)

ومـرة أخـرى نجـد أن هذه «الواو» قـد تكررت في مـعلقـة امـرئ القيس أيضا:

وبيـضـة خِـدْرٍ لا يُـرام خـبـاؤها تمتَّعْتُ من لهوٍ بها غيـر مُعْجَلِ

● ● ●

وليلٍ كموج البـحر أرخى سُدُولَه عليَّ بأنواع الهـمـوم ليـبـتلي

---

(1) البيت ٤٦٦ / ص ٨٠ (2) البيت ٤٧٠ / ص ٨٠ .
(3) البيت ٤٩٤ / ص ٨٦ .
(4) البيت ٥٠٠ / ص ٨٧، والغاف : شجر ينبت في بلاد الخليج .
(5) البيت ٨٧٩ / ص ١٢٦ .

• • •

وقِرْبةِ أقوام جعلتُ عِصامَها   علي كاهلٍ مني ذَلُولٍ مرحَّلِ
وواد كجوف العَيْر قَفْرٍ قطعتُه   به الذئب يَعْوِي كالخليع المعيّل

حتى مخاطبته للّيل في قوله الذي أوردناه قبلا:

أيا ليلَ هذا العصر، لستَ من الليل   فقد لا نرى نجما لشهر ولا حَوْل[1]

تذكرنا بنداء أمير الشعراء الجاهلي لليله الذي طال وأردف أعجازا وناء على صدره بكلكله، فصرخ فيه قائلا :

ألا أيها الليل الطويل، ألا انْجَلِ   بصُبْحٍ، وما الإصباح منك بأمْثَلِ

ولا ننس أن اللامية والمعلقة تشتركان في نفس البحر ورويّ اللام المكسورة. بل لقد ضمَّن شاعرنا اللوحة الأخيرة من «لاميته» أول شطر من المعلقة، وذلك في قوله :

فكم خاطب الأطلالَ قبليَ شاعرٌ   بَكَى دِمَنَ الأحباب في الشمس والظلِّ
لنا قدوة في الشعر يتبعها مثلي   «قِفا نَبْكِ من ذكرى حبيب ومنزل»

ومن الواضح، كما يقول البيت الأخير ، أنه قد وضع قصيدة امرئ القيس نُصْبَ عينيه متخذًا إياها قدوة يحتذيها.

---

(١) البيت ٢١٠ / ص ٥٢ .

على أن الاقتباس والتضمين ليسا مقصورين على الأخذ من هذه المعلّقة ، فمثلاً في البيتين التاليين اللذين يصف فيهما د. حجر نفسه وقد طُلِيَ فمُه وفكُّه بالمرهم إثر إصابته بالغدة النكفية في صباه نراه يذكر اسم النابغة الذبياني موردًا شطر بيت من بائيته التي يعتذر فيها للنعمان بن منذر. يقول:

تُلاص على كَفّي كقارٍ مراهمٌ	فيضحك خلاّني على ساطري المطلي
كـ«أجرب مَطْلِيٌّ به القار» قولهم	كما قال للنعمان نابغةُ القول[1]

كما يذكر عنترةَ في سياق حديثه عن استقاء الماء من البئر :

فلو شاهد العبسيُّ أشطانَ بيرنا	لرقَّ لذاك الثور يشكو من الأَسْل[2]

وأيضا مجنون ليلى أثناء كلامه عما كان يسمع في مجالس النساء من حكايات عن ذلك الشاعر وحبيبته . ومن ذلك قوله :

ولما بكى قيسٌ بكيتُ لحاله	وقد أُرْغِمَتْ ليلاه قهرا على بَعْلِ
وكم سقط المجنون في الرمل غائبًا	عن الوعي لا يَسْطيع مشيًا على الرجل
إذا ذُكِرَتْ لَيْلَى صحا من غشاوة	وأنشد مفجوعا يهيم بلا عقْلِ :
«يقولون : ليلى في العراق مريضة»	فجنّنه عشق ، وما كان بالخَبْلِ[3]

(١) البيتان ٢٧٠ - ٢٧١ / ص ١٠٨ .

(٢) البيت ٤٩٣ / ص ٨٥ .

(٣) ص ٦٣ .

كذلك ففي قوله :

وغاب قُمَيْرُ الغرب، والبحر هادئٌ — وبانت نجوم الكون تلمع في الليل[1]

صدًى جليٌّ لقول عمر بن أبي ربيعة في وصف انتظاره غياب القمر كي يمكنه التسلل في الظلام للقاء حبيبته :

وغاب قميرٌ كنت أرجو غُيُوبه — وروّح رُعْــيَـــانٌ ونوَّم سُـــمَّـــرُ

ونفس الكلام ينطبق على بيته الذي يقول فيه :

فلا تنسياني، بارك الله فيكما — أتوق لخلاّني فأفرح بالوصل[2]

إذ يذكّرنا ببيت مالك بن الريب التالي من رائعته التي يرثي فيها نفسه والتي يصعب أن نجد لها نظيرًا في شعرنا أو في غيره :

فلا تحسداني، بارك الله فيكما — من الأرض ذات العرْض أنْ تُوسعا لِيَا

وبالمثل فإن قوله في آخر «اللامية» :

ألا ليت شِعْري هل يعي الناس قصتي — عن الدار والآثار والرَّبع والأهل؟[3]

صدى لقول ابن الريب أيضا في المرثية المذكورة تعبيرًا عن حنينه ، وهو يجود بأنفاسه الأخيرة، إلى مسقط رأسه :

---

(١) البيت ٧٦٢ / ص ١١١ . (٢) البيت ٩٧٩ / ص ١٠٤ .

(١) البيت ١٠٣٠ / ص ١٤٠ .

ألا ليت شعري هل أبيتنَّ ليلةً بجَنْب الغَضا أُزْجي القِلاص النواجيا؟

كما أن في قوله :

ألا فاسلمي يا دارُ مِنْ كل معتدٍ يباعدنا عما ورثناه من فَضْلِ[1]

بصمة لا تخطئها العين من بيت ذي الرمة الذي يدعو فيه لدار حبيبته مَيّ بالسقيا قائلاً :

ألا يا اسلمي يا دار ميَّ على البِلَى ولا زال مُنْهَلاّ بجرعائك القَطْرُ

وقد مرّ بنا استعمال شاعرنا لكلمة «الخازباز»[2] ، التي لا أذكر أني قابلتها عند أحد سوى المتنبي ، وإن كان معناها عند أبي الطيب «الذباب» لا التهاب الغدة النكفية التي استعملها فيه د. البنعلي. كما أنه قد ذكر اسم شاعر سيف الدولة مرتين في بيتين متتاليين يتحدث فيهما عن مدرسته الثانوية في الكويت التي كانت تحمل اسم الشاعر العباسي:

أبو الطيِّب المشهور خُلِّد إسْمُه على بابها كالشمس شعَّتْ على السُّبُلِ

إذا المتنبي البحر إسمًا لمعهدي فهل عجبٌ أن أحفظ الشعر في الفصل؟[3]

وكذلك لم ينس شوقي رحمه الله، إذ يقول عن أساتذته في تلك المدرسة :

---

(٢) البيت ١٠٤٠ / ص١٤١ .

(٣) في البيت ٧٠٧ / ص ١٠٨ .

(٢) البيتان ٦٩٨ - ٦٩٩ / ص١٠٦ .

وقد قال شوقي عن أساتذة الصبا　　بأنهمو كادوا يكونون كالرسْلِ[1]

مشيرًا إلى افتتاحية لامية أمير الشعراء المشهورة :

قم للمعلم وفِّه التبجيلا　　كاد المعلم أن يكون رسولا

فهذا ما استطاعت الذاكرة أن تتقصاه من أبيات اللامية وعباراتها إلى منابعه التي استُقِيَ منها . إلا أن هناك موضعين يسهل على الباحث التنبه إلى أن شاعرنا إنما ينسج فيهما على منوال الشعراء القدماء، وإن لم يكن من السهل تحديد شاعر معين يمكن القول إنه قد وضعه أمامه دون غيره : فأما أولهما فوصفه للقهوة الذي جرى فيه مجرى شعراء العرب في حديثهم عن الخمر وتعديدهم لصفاتها ووصفهم لمجالسها وأسلوب تقديمها للشاربين والآثار التي تُحْدِثها فيهم ... إلخ . وقد سبق أن تكلمنا في ذلك ، فلا داعي إذن لإثارة القول فيه ثانية، اللهم إلا التذكير بما اقترحناه من إطلاق اسم «القهويات» على ذلك اللون من الوصف قياسًا على مصطلح «الخمريات» .

وأما الثاني فافتخار صاحب «لامية الخليج» بأبيه وأسلافه ونفسه وشعره كما كان الشاعر القديم يصنع . ومن ذلك تعليقه على

---

(١) البيت ٦٢٣ / ص ١٠٠ .

ما قالته النساء لأمه في طفولته حين رأين الدموع في عينيه أثناء سماعه مأساة قيس ولبنى :

وقالت لكِ النسوان: يا أم عاشقٍ صغيرك ذو عشق، وما العشق للطفلِ
فلم تصف النسوان إحساس شاعرٍ بآلام عُـشّـاقٍ بكت عَـيْنُهم قـبلي
ومـا ضـرّني لـو كنت أعـشق مثلهم خـيـالاً أناجـيـه يعلِّم أو يُسْلي[1]

وقوله عن أمه وعن نظمه الأشعار في الثناء عليها والإشادة بعطفها وحنانها والفخر بقومها :

لقد آن أن أُثْنِي على الأم شاكرًا وكم شاعر قد قام يشكرها قبلي
سأصنع من شعري لأمي قلادة أوائلنا صاغوا، وما أحسنوا مثلي
فيا إبنة الأخيار من آل صالحٍ منانعةِ الإبحار والغوص والفضل
جماعتكم عَزُّوا على الناس كلهم فما دفعوا مَكْسًا لشيخ على نَقْلِ
وأذكر أمي كيف كانت حياتها عطاءً بلا منٍّ وودًا بلا عَـــذْلِ
حبانا بها المولى وأكمل عقلها ولَقَّنَها الإيمان والحب للطفل[2]

وكما افتخر بأمه فقد افتخر كذلك بأبيه علما وكرما وتقى :

فطولَ نهار اليوم يجلس والدي لإكرام زوّار ببشرٍ وبالبذلِ
ويلقي دروسًا في الحديث وشرحه ونحوٍ وتفسير، وفي وعظه يبْلي

---

(١) ص ٦٣ .

(٢) ص ٥٤ - ٥٥ .

ويُفْتِيهمو بالحق والعدل والتقى ... ويأمر بالمعروف، ينهى عن الجهل
فتمشي له الأقوام من كل بقعة ... لسَمْع حديث أو سلامٍ وللفَصْلِ
فوالدنا بالعدل خلّد ذكره ... وعاش كريم النفس بالقول والفعل
فما نافق الحكام أو مال للغنى ... ويرفل في ثوب القناعة والفضل
ولا صارع الأقوام من أجل درهم ... ويبسط للمحتاج كفًا بلا بُخْلِ
عطوف على الأيتام أو طالب القِرَى ... ويخلع نعليه لشخصٍ بلا نَعْلِ
محبٌ لأصحاب الرسول وأهله ... ويغضب إن مُسُّوا بشيء من القول[1]

وافتخر أيضا بجدّه في دراسته وعفافه في بلاد العم سام وابتعاده عن مواطن اللهو والمجون :

فأسهر بين الكُتْب في فترة الكرى ... أكرّ على الصفحات ، والفَرّ للّيل
فيسرع عني الليل، والصبح منذرٌ ... بأسئلة عسراء أسوأ من قتل
وحفلات شبان تقام بدَنْفَرٍ ... يدوم بها رقصٌ ولِعْبٌ مدي الليل
ترفَّعْتُ عنها رافعًا سمت هامتي ... أشيّد حصني من إباءٍ عن الزَّلِّ
فما كنت منقادًا لمن جُنَّ ماجنا ... تعقَّلتُ من صغري فأعقلني عقلي
فقد صانني عقلي وديني وعفتي ... بحصنٍ منيعٍ لا تزلّ به نعلي
نشأت على الآداب والدين والتقى ... وشِبْتُ كطودٍ راسخ الفرع والأصل[2]

---

(١) ص ٦٥ - ٦٨ .
(٢) ص ١٢٦ .

كما افتخر ببلاغة شعره :

وإني لوصّــــاف لكل مُلِمّـــةٍ تُلِمّ بنا، فاسمعْ ودعْك من العَذْل
وإني سأرْوي ما رأيت وما جرى فلا فُحْش في قولي ولا عيب في فعلي[1]

هذا وفي «اللامية» أشياء لا تجري على ما هو شائع، وتحتاج من ثم إلى وقفة : فعلى سبيل المثال نراه يشدّد دال «يد» في قوله عن والده :

وعاش سعيدًا عابدًا لإلهه كريما بما في اليدّ يحنو على الطفل[2]

وقد يظن بعض أن هذا خطأ ، لكننا نقرأ في المعاجم أن تشديد «الدال» لغة في هذه الكلمة، مثلما أن تشديد «الميم» لغة صحيحة في «فم»[3] ، وهو ما صنعه الشاعر أيضا في البيت التالي :

وإن قَبَّل الكبريتُ وَصْل لسانها توهج ريق الفمّ من نشوة الوصل[4]

كما نجده في البيت التالي يستخدم لتعدية الفعل «جَلَس» صيغة «فَعَّل» بدلاً من «أفْعَل»، التي هي الصيغة الشائعة :

وقد جلّسونا في مقاعد بعدما ختمنا كتاب الله نَوْصًا على الرمل[5]

---

(١) البيتان ٥٢٧ - ٥٢٨ / ص ٩١

(٢) البيت ٩٤١ / ص ١٣١ .

(٣) وسواء عليك أَفَتَحْتَ «الفاء» في هذه الحالة أم ضممتها .

(٤) البيت ٢١٨ / ص ٥٢ .

(٥) البيت ٦٠١ / ص ٩٨ .

أمـا في البـيت التـالي فـإنه يُتْبِع الفـعل «يُغْري» بـ«إلى» بدلا من «الباء»، وهو ما يُعْرَف في النحو العربي بـ«التضمين» أو «نيابة حرف جرّ عن غيره»، إذ يمكن القول بأنه قد ضمَّن الفعل «أَغْرَى» معنى «دَفَع» أو «ساق» مثلاً . قال في وصف القهوة :

ومـا زادها الإقناد إلا أصـالة أَرومتُها تُغْري إلى النَّهْل والعَلّ[1]

وبالمثل يستعمل صيغة «افتعل» من الفعل «رَصَّ» عوضا عن بنائه للمجهول كما هو المتَّبَع، وذلك في الموضعين التاليين :

فمجلسنا يكتظّ بالناس دائما وتَرْتَصّ حول الباب أطبقة النعْلِ[2]

• • •

ونرتصّ بين الناس آباءِ قـومنا نصلّي كما صَلَّوْا برِجْلٍ مع الرجل[3]

ويسير في هذا المسار جمعه لـ«ريح» على «أرواح» بدلاً من «رياح»:

وعشّته في داخل الحوش قد حَنَتْ قوائمَها الأرواحُ مع رمّة النمل[4]

و«جَبَل» على «أجبال» لا جبال» في البيتين التاليين:

وقد تَقْدَم الأقوام فوق بغالها ومن يسكن الأجبالَ جاء على الإبْل[5]

(١) البيت ٥٠٧/ ص ٨٩ ، والإقناد : البهارات التي تعطّر بها القهوة .
(٢) البيت ٣٥٠ / ص ٦٦ .
(٣) البيت ٤٠١ / ص ٧٠ .
(٤) البيت ٤٠٢ / ص ٩٢. والرّمة: الأرَضة .
(٥) البيت ٣٤٧ / ص ٦٥ .

● ● ●

تحيط بها الجنّات من كل جانبٍ مياهٌ وأَجْبالٌ مع الشجر الغَتْلِ[1]

وليس في هذا كله من خطإ ، وإن جاء على خلاف الشائع .

كذلك عَامَلَ شاعرنا كلمة «سنين» في كل المواضع (حسبما تتبعتُ) معاملة «حين» لا معاملة جمع المذكر السالم، كما في الأمثلة الآتية :

لَعَمْري لئن كانت سنينُ طفولتي تعود على ذهني ويسري بها عقلي[2]

● ● ●

فكانت سنين الثانوية برهة سعدنا بها بالرَّبْعِ والدار والأهل[3]

● ● ●

وذقتُ بأمريكا سنينًا من الأسى وسأما مع التغريب بالجسم والعقل[4]

● ● ●

بلغتَ أعالي العلم والحِلْم والتقى وعشتَ سنين العمر والجَدْب والمحْل[5]

وكلا الاستعمالين صحيح، وإن كان الأشيع إعرابها بـ«الواو» رفعا، وبـ«الياء» نصبا وجرّا كجمع المذكر السالم، لا إعرابها بالضمة والفتحة والكسرة مثل «حين» و«غِسْلين» وأمثالهما من الكلمات

---

(1) البيت ٨٦١ / ص ١٢٤ .
(2) البيت ٨٦١ / ص ١٢٤ .
(3) البيت ٧٥٠ / ص ١١٠ .
(4) البيت ٨٥٣ / ص١٢٣ .
(5) البيت ٩١٠ / ص ١٢٩ .

المفـردة التـي تُعْـرَب بالحـركـات . ومن الشـواهـد المشـهـورة على الاستعمال الأخير قول الصِّمّة القشيري :

دعـانِيَ من نَجْـدٍ فـإن سنينَه لَعِبْن بنا شِيبًا وشَيَّبْنَنَا مُرْدا[1]

كذلك استخدم شاعرنا في التفضيل «أَخْيَر» رجوعا إلى الأصل المهجور ، وهَجْرًا لصيغة «خَيْر» ، التي قلما يدعها الشعراء والكتّاب إلى أصلها :

لو أنني قارنتُ نفسي بما مضى لقلتُ بأن الأمس أخْيَرُ للطفل[2]

ومن الشواهد التي تذكرها كتب النحو على ذلك الاستعمال قول الراجز :

بلالُ خَيْرُ الناس وابْنُ الأَخْيَرِ[3]

وقد رأيت د. البنعلي يستخدم «ذو» محل «ذوُو» ، أي للجمع لا للمفرد، وذلك في قوله :

كـفـيف بأطمـارٍ يصـارع دهره زمانا به ذو الفضل جادوا بلا فضل[4]

---

(١) انظر مثلا «أوضح المسالك إلي ألفية ابن مالك لابن هشام»/ تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد/ المكتبة العصرية/ صيدا وبيروت/ ١٤١٧هـ - ١٩٩٦م/ ١/٥٣ .

(٢) البيت ٩٨٩ / ص ١٣٥ .

(٣) انظر «شرح ابن عقيل»/ تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد/ المكتبة العصرية/ صيدا وبيروت/ ١٤٢١ هـ - ٢٠٠٠م/ ٢/١٦٣/ هـ ٣ .

(٤) البيت ٥٩٤ / ص ٩٧ .

وإن كان في المواضع الأخرى قد استعمل الصيغة الجمعية :

وأخبرك الشُّيّاب أن ذويكمو بشتّى بقاع الأرض في الوعر والسهل[1]

● ● ●

سلامي على أمسي ويومي وصُحْبتي وقرّاء أشعاري ذوي الفضل والنبل[2]

واستخدام «ذو» بصيغة واحدة للمفرد والمثنى والجمع تذكيرًا وتأنيثا إنما يكون في حالة مجيئها اسمًا موصولاً لا اسمًا من الأسماء الستة[3].

وفي التركيب الذي تجرى عليه الجملة الآتية وأمثالها : «ما إن دخل محمد الغرفة حتى ألقى التحية على الحضور» نرى الشاعر يُسْقِط «حتى» في هذين البيتين :

وما إن دخلتُ القاسميةَ قيل لي: توجَّهْ إلى الشيخ الأمير بلا مَطْلِ[4]

● ● ●

وما إن تغطّ العين في لجّة الكرى تنطّ بي الأحلام ترحل بالعقل[5]

---

(١) البيت ٩١٥ / ص ١٣٠ .

(٢) البيت ١٠٤٤ / ص ١٤١ .

(٣) انظر مثلا «أوضح المسالك»/ ١/ ٤١/ في الهامش. ولابد من التنبيه إلى أن من العرب من كان ينوّعها هنا أيضا حسب إفرادها أو تثنيتها أو جمعها ، وتذكيرها أو تأنيثها (انظر «شرح ابن عقيل» / ١/ ١٤٢ - ١٤٤ .

(٤) البيت ٦٥٠ / ص ١٠٢ . (٥) البيت ٧٧١ / ص ١١١ .

ولست أذكر أني رأيت هذا التركيب من قبل، وإن كنا نسمعه من الإذاعة والمرناء كثيرا ، أما في قوله :

فصلّيتُ أدعو الله ألا يضيرها   مرورُ خُشَيْباتٍ وإزعاج مَنْ مِثْلي[1]

فقد حذف ضمير الرفع العائد على الموصول ، إذ أصل التركيب هو : «وإزعاج مَنْ هو مثلي» . وفي النحو أن الضمير العائد على الموصول يمكن حذفه من جملة الصلة إذا كان ضمير نصب، أو ضمير جرّ مجرورًا بذات الحرف الذي جَرَّ الاسم الموصول، أو ضمير رفع واقعًا مبتدأً وخبره مفرد كقوله عز شأنه : ﴿وهو الذي في السماء إله﴾[2] ، وهو ما يجري عليه تركيب الجملة في البيت السابق[3] . أي انه تركيب صحيح ، وإن لم يكن شائعا شيوع حذف ضمير النصب، أو ضمير الجر بشرطه (وأحيانا مع انخرام ذلك الشرط) .

ويبقى أخيرا إسقاطه النون من أحد الأفعال الخمسة في حالة رفعه كما في الأبيات التالية :

ألا تَذْكُرا درس الحديث بغرفةٍ   وقد درّس ابن فُلاوٍ عن خاتم الرسل؟[4]

● ● ●

(١) البيت ٨٠٤ / ص ١١٧ .   (٢) الزخرف / ٨٤ .

(٣) انظر، في صحة ذلك التركيب ، «شرح ابن عقيل» / ١/ ١٥٦-١٥٧ .

(٤) البيت ٦١٢ / ص ٩٩ .

ألا تَذْكُرا صينيّةً كان خبـزَها خميرٌ بجنب الدِّبس أو عسل النحل؟ [1]

● ● ●

ألا تَذْكُرا لما لبسنا ملابسًا كما يلبس الإفرنج، غَصْبًا عن الأهل؟ [2]

وكنت قد لاحظت قبل بضع عشرة سنة، حين كنت أدرس شعر بشار بن برد، أن ذلك الشاعر العباسي قد أسقط «نون» مثل هذا الفعل في بعض المواضع من شعره رغم مجيئه مرفوعا، ثم تصادف أني قرأت عقب ذلك كتاب «الرسالة» للإمام الشافعي فألفيته يصنع الصنيع ذاته، ورأيت الشيخ أحمد شاكر يعلق في الهامش بأن هذه لغة صحيحة تُحْذَف نون الرفع فيها بغية التخفيف[3] . ومع هذا فالأفضل ، في رأيي ، ترك مثل هذا الاستعمال الذي أصبح ، رغم

---

(١) البيت ٦١٥ / ص ٩٩ .

(٢) البيت ٦٣٣ / ص ١٠٠ .

(٣) انظر «الرسالة» للإمام الشافعي / تحقيق أحمد شاكر / ط٢ / مكتبة دار التراث/ ٥٦٢/هـ٧، و٥٩٧/هـ٧. وهذا مسجل في كتابي عن بشار، الذي انتهيت منذ اثنتى عشرة سنة من تأليفه وكتابته على الحاسوب في نسخة مصححة لديَّ جاهزة للسحب في أي وقت . وأرجو أن يسهل الله نشره قريبًا بعد أن طال عليه الأمد في حبسة الأدراج . وقد ساق الشيخ شاكر في تحقيقه لـ«صحيح الترمذي» (٢/٣٨٥/هـ٥) شاهدين على ذلك هما قول الشاعر :

أبيتُ أَسْري وتبيتي تَدْلُكي وَجْهَك بالعنبر والمِسْك الذكي

وسؤال عمر للرسول عليه السلام عن أهل القبور : «كيف يسمعوا؟ وأَنَّى يجيبوا وقد جَيَّفوا؟» . وقد ذكرني هذا بالحديث الذي يقول : «لا تؤمنوا حتى تحابّوا» .

صحته، جزءا من التاريخ. فلبشار والشافعي وأمثالهما العُذْر في ذلك لأن القواعد لَمَّا تكن ثبتت على القول بإثبات نون الأفعال الخمسة رفعًا ، وحذفها نصبًا وجزمًا قولاً واحدًا، أما الآن فقد تغير الأمر ولم يعد أحد يذكر الوجه الإعرابي الآخر ، والطريف في الموضوع أن اللهجة القطرية تثبت «النون» عادة في آخر الأفعال الخمسة على عكسنا في مصر، فنراهم يقولون : «الأولاد يتكلمون»، بينما نقول نحن : «الأولاد يتكلموا» . أي أن حذف النون في «ألا تذكرا ...؟» لم يتنكّب فقط ما استقرت عليه قواعد النحو المعمول بها الآن، بل تنكّب أيضًا ما تجري عليه عامية قطر .

والآن، وقد شارفنا على ختام هذه الدراسة، لا بد من كلمة عن البناء الفني لـ«لامية الخليج» . والواقع أننا لن نجد من الأنواع الأدبية ما ينطبق عليها هذا البناء أقرب من السيرة الذاتية. إنها سيرة ذاتية منظومة شعرًا، فالشاعر يتحدث عن طفولته وصباه وأبيه وأمه والبلاد التي تنقل بينها مع أسرته للعيش فيها، أو رحل إليها وحده طلبًا للعلم حتى عاد في آخر المطاف وفي يده شهادة الدكتورية في القلب وأمراضه. كما تضم القصيدة لوحات أخرى تمهل فيها شاعرنا إزاء بعض حرف الماضي ومشاهده وأوضاعه وتقاليده كالصيد والسفن والقوارب ، والطِّرارة، وبعض ألوان العلاج

الشعبية كالحجامة وختان الحَسَّان للأطفال، ومرور الوَدّاد في الشوارع يوقظ الناس في ليالي رمضان لتناول السَّحور، والآبار التي كان يستقي منها القوم الماء، والحبّ الذي كانوا يبرّدونه فيه، والسطل الذي كانوا يشربونه منه بما فيه من شوائب وديدان، وما كان يلجأ إليه هو وأمثاله من شَخْل (أي وضع قطعة من قماش على أفواههم وهم يشربون) تصفية للماء مما فيه من رواسب وكائنات دقيقة ضارة... إلخ .

والموضوع (كما ترى) واحد، وإن تعددت لوحاته ومناظره، والخط الزمني الذي أقام عليه الشاعر بناء قصيدته خط مستقيم يبدأ من أبعد نقطة في ماضي حياته الواعية حتى يصل إلى آخر مرحلة وقف عندها في ترجمته لنفسه ، وهي مرض أبيه. إلا أن هذا الخط المستقيم قد يتوقف أحيانًا لإفساح المجال للّوحات الوصفية التي يرسم فيها الشاعر هذا المنظر أو ذلك الشخص الذي يحتل من الأهمية مكانًا خاصًّا ليس لغيره من المناظر والأوضاع والأشخاص .

وكما هو الحال في السِّيَر الذاتية يرى القارئ في «اللامية» السَّرْد والحوار والوصف والتحليل والتأملات في أمور الحياة والمجتمع مما يجد أمثلة عليه فيما سقناه من نصوص القصيدة

في الصفحات المنصرمة. وهذا، كما هو واضح ، بناء بسيط لا تعقيد فيه : فالنظام الإيقاعي هو النظام التقليدي، والحوادث مرتبة زمنيا دون تقديم لشيء منها عن موضعه أو تأخير، ولا وجود لرمز أو غموض بل قَصْد مباشر إلى ما يراد قوله .

وقد ذكر الشاعر في الكلمة التي قدّم بها لقصيدته، وفي لوحتها الأولى أيضًا، الغرض الذي حدا به إلى نظمها . إنه تسجيل ما يراه يندثر سريعًا من ألفاظ وتعبيرات محلية ومن عادات وتقاليد وأوضاع ظلت منطقة الخليج تجري عليها أزمانا طوالا إلى أن هبت عاصفة البترول فأخذت تقتلع من ذلك أشياء كثيرة ، وخاف شاعرنا أن يذهب هذا كله من ذاكرة الأجيال الجديدة التي أصبح أسلوب حياتها يختلف اختلافا جذريا عن حياة آبائهم وأسلافهم، ومن ثم فكر في أن يحفظه في تلك القصيدة التي قلنا إنه لا وجود لقصيدة أخرى في الشعر العربي، فيما نعرف، تشبهها في الطول واتباع ذات الوزن والقافية من أول بيت فيها إلي آخر بيت. فهذا البناء البسيط إذن ملائم أشد الملاءمة لغرض الشاعر من قصيدته. إنه بناء بسيط لغرض بسيط .

وأخيراً فلو كان لنا أن نقول كلمة سريعة في تقويم القصيدة فلابد أن نشير إلى ترامي أطرافها وما يدل عليه من طول نَفَس

الشاعر وشدة مثابرته. كما أنها، حسبما سبق القول مرارًا، تُعَدّ وثيقة على درجة كبيرة من الأهمية من الناحية اللغوية والشخصية والاجتماعية ، وفوق ذلك ففيها مقاطع وصفية كثيرة تتّسم بالحيوية والمقدرة على تجسيم الشيء الموصوَف كأنه عمل من أعمال النحت أو لوحة مصوَّرة غُمِست ريشة رسامها في ألوان حادة ناصعة. وهذه المقاطع هي أفضل ما فيها، أما باقيها فدون ذلك بدرجات متفاوتة، وقد ذكرنا من قبل أن الشاعر، بسبب من طول «لاميته» المترامي، قد كرر ألفاظ القافية في غير قليل من الأحيان. ونضيف أن القارئ قد يحس، لنفس السبب، أن القافية غير قارّة في بعض المواضع بل مجتلَبة لمجرد إكمال البيت. وسواء وافقني القراء على هذا الحكم أوْ لا فلاشك أنهم يرَوْن بكل وضوح أن هذه الدراسة قد عملت كل ما في طاقتها لتحليل «اللامية» واستخلاص ما تتميز به من سمات لفظية ومضمونية وفنية والمقارنة بينها وبين مثيلاتها في الشعر العربي قديمه وحديثه، وهذا هو الذي يهمنا هنا، إذ قصدتُ بهذه الصفحات أن أجعل منها تحية للأدب القطري راجيا له التقدم والازدهار وأن يأخذ مكانه بين آداب العرب.

الفهرست

نبذة عن المؤلف

د. إبراهيم عوض (آداب عين شمس)

دكتوراه من جامعة أوكسفورد ١٩٨٢م

له عدد من المؤلفات النقدية والإسلامية منها:

- معركة الشعر الجاهلي بين الرافعي وطه حسين
- المتنبي - دراسة جديدة لحياته وشخصيته
- لغة المتنبي - دراسة تحليلية
- المتنبي بإزاء القرن الإسماعيلي في تاريخ الإسلام (مترجم عن الفرنسية مع تعليقات ودراسة)
- المستشرقون والقرآن
- ماذا بعد إعلان سلمان رشدي توبته؟ دراسة فنية وموضوعية للآيات الشيطانية
- الترجمة من الإنجليزية - منهج جديد
- عنترة بن شداد - قضايا إنسانية وفنية
- النابغة الجعدي وشعره
- من ذخائر المكتبة العربية
- السجع في القرآن (مترجم عن الإنجليزية مع تعليقات ودراسة)
- جمال الدين الأفغاني - مراسلات ووثائق لم تنشر من قبل (مترجم عن الفرنسية)
- فصول من النقد القصصي
- سورة طه - دراسة لغوية أسلوبية مقارنة
- أصول الشعر العربي (مترجم عن الإنجليزية مع تعليقات ودراسة)
- افتراءات الكاتبة البنجلاديشية تسليمة نسرين على الإسلام والمسلمين - دراسة نقدية لرواية "العار"
- مصدر القرآن - دراسة لشبهات المستشرقين والمبشرين حول الوحي المحمدي
- نقد القصة في مصر من بداياته حتى ١٩٨٠م
- د. محمد حسين هيكل أديبا وناقدا ومفكرا إسلاميا
- سورة النورين التي يزعم فريق من الشيعة أنها من القرآن الكريم - دراسة تحليلية أسلوبية
- ثورة الإسلام - أستاذ جامعي يزعم أن محمدا لم يكن إلا تاجرا (ترجمة وتفنيد)
- مع الجاحظ في رسالة "الرد على النصارى"
- محمد لطفي جمعة - قراءة في فكره الإسلامي

- إبطـال القنبلة النووية الملقاة على السيرة النبوية ـ خطاب مفتوح إلى الدكتور محمود على مراد فى الدفاع عن سيرة ابن اسحاق
- سورة يوسف ـ دراسة أسلوبية فنية مقارنة
- سورة المائدة ـ دراسة أسلوبية فقهية مقارنة
- المرايا المشوّهة ـ دراسة حول الشعر العربى فى ضوء الاتجاهات النقدية الجديدة
- القصاص محمود طاهر لاشين ـ حياته وفنه
- فى الشعر الجاهلى ـ تحليل وتذوق
- فى الشعر الإسلامى والأموى ـ تحليل وتذوق
- فى الشعر العربى الحديث ـ تحليل وتذوق
- موقف القرآن الكريم والكتاب المقدس من العلم
- أدباء سعوديون
- دراسات فى المسرح
- دراسات دينية مترجمة عن الإنجليزية
- د. محمد مندور بين أوهام الادعاء العريضة وحقائق الواقع الصلبة
- دائرة المعارف الإسلامية الاستشراقية ـ أضاليل وأباطيل
- شعراء عباسيون
- من الطبرى إلى سيد قطب ـ دراسات فى مناهج التفسير ومذاهبه
- القرآن والحديث ـ مقارنة أسلوبية
- اليسار الإسلامى وتطاولاته المفضوحة على الله والرسول والصحابة
- محمد لطفى جمعة وجيمس جويس
- "وليمة لأعشاب البحر" بين قيم الإسلام وحرية الإبداع ـ قراءة نقدية
- لكن محمدا لا بواكى له ـ الرسول يهان فى مصر ونحن نائمون
- مناهج النقد العربى الحديث
- دفاع عن النحو والفصحى ـ الدعوة إلى العامية تطل برأسها من جديد
- عصمة القرآن الكريم وجهالات المبشرين
- لتحيا اللغة العربية: يعيش سيبويه (رد على هجوم وكيل وزارة الثقافة فى مصر على لغة القرآن وقواعدها)
- التذوق الأدبى
- الفرقان الحقّ: فضيحة العصر ـ قرآن أمريكى ملفق

٨١١.٦ إبراهيم عوض .

الروض البهيج في دراسة لامية الخليج : بحث لغوي فني اجتماعي / إبراهيم عوض . - الدوحة : حجر أحمد حجر، ٢٠٠٥ .

١٧٥ ص ؛ ٢١ سم .

رقم الإيداع بدار الكتب القطرية : ١٨٤ / ٢٠٠٥

الرقم الدولي (ردمك) : ٧-٥٦-٦٩-٩٩٩٢١

رقم الايداع بدارالكتب القطرية
١٨٤ / ٢٠٠٥م

